

DIE ZEICHNUNGEN DES BILDHAUERS ADOLF VON HILDEBRAND

Eine Studie über die figürlichen Darstellungen unter Ausschluß
der Architekturzeichnungen und ohne eine ausführliche Behandlung
der Skizzenbücher

Gabriele von der Brüggen-Rechberg

1979

DIE ZEICHNUNGEN DES BILDHAUERS ADOLF VON HILDEBRAND

Eine Studie über die figürlichen Darstellungen unter Ausschluß
der Architekturzeichnungen und ohne eine ausführliche Behandlung
der Skizzenbücher

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Gabriele von der Brüggen-Rechberg
aus München

Unikopie, Repro GmbH&Co KG, 8 München 40, Adalbertstraße 18

1980



Referent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Korreferent: Prof. Dr. Friedrich Piel

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 1979.

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Wolfgang Braunfels, Frau Dr. Sigrid Braunfels, der Staatlichen Graphischen Sammlung in München und hier in erster Linie ihrem ehemaligen Direktor, Herrn Dr. Herbert Pée sowie allen Nachfahren Hildebrands.

Die Arbeit wurde durch ein Stipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung ermöglicht.

Meinen Eltern

Gliederung

	Seite
I. EINFÜHRUNG	1
II. STILENTWICKLUNG DER ZEICHNUNG	5
III. DIE ENTWICKLUNGSSTADIEN DER VORZEICHNUNG ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE UND IHR BEZUG ZUM AUS- GEFÜHRTEN WERK	16
IV. ANDERSARTIGKEIT MANCHER PROJEKTUNABHÄNGIGER ZEICHNUNG	37
1. Die freie Kompositionszeichnung	38
2. Die Porträtzeichnung	40
3. Die Karikatur	45
V. GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZU HANS VON MAREES' DARSTELLUNGEN UND FORMAUFFASSUNG	48
VI. DIE ZEICHNUNG IN RELATION ZUM THEORETISCHEN GEDANKENGUT	60
VII. FUNKTION UND BEDEUTUNG DER ZEICHNUNG FÜR HILDEBRAND	68
VIII. STELLENWERT DER ZEICHNUNG IM GESAMTWERK	73
IX. ABSCHLIESSENDE ZUSAMMENFASSUNG	80
ANHANG	
Briefstellen	84
Literaturverzeichnis	96
Verzeichnis der Ausstellungen	109
KATALOG DER ZEICHNUNGEN	110

I. EINFÜHRUNG

"Die Handzeichnungen, bei denen man den Meistern am nächsten kommt, beschäftigen mich da (- in den Uffizien -) am meisten."¹⁾

Diese Worte des 19jährigen Hildebrand entsprechen dem gedanklichen Ansatz, der zu der vorliegenden Arbeit geführt hat. Die Aufgabenstellung ergab sich aus der Auffindung und Zusammenstellung des bis zu diesem Zeitpunkt noch unerforscht gebliebenen Bestandes an Zeichnungen von Hildebrands Hand.

690 Einzelblätter und 57 Skizzenbücher konnten katalogmäßig erfaßt werden.

Wahrscheinlich befinden sich noch einige weitere Zeichnungen an bisher verborgenen Stellen.

Aufgrund der Materialfülle beschränkt sich die Abhandlung auf figürliche Darstellungen.

Die Skizzenbücher konnten in diesem Rahmen nicht ausführlich behandelt und fotografiert werden. Auf einzelne wichtige ihrer Blätter wird jedoch im entsprechenden Zusammenhang verwiesen.

Die Architekturzeichnungen hätten eine eigenständige Arbeit erfordert. Für die Grabmäler wird eine solche Bearbeitung im Rahmen einer größeren Abhandlung über Gräber im 19. Jh. durchgeführt; für Denkmäler, Brunnen, ausgeführte und unausgeführte Bauprojekte ist sie bereits teilweise in der Dissertation von Dietrich Sattler²⁾ erfolgt. Die Architekturzeichnungen wurden jedoch mit Ausnahme der maßstabsgerechten Grundrißzeichnungen alle im Katalog erfaßt.

Neben den werkvorbereitenden Zeichnungen existiert eine fast ebenso große Anzahl an projektunabhängigen Zeichnungen, in denen Hildebrand, den Berichten seiner Zeitgenossen zufolge, seine überquellende Fantasie auf jedem habhaften Stück Papier, ob Skizzenblock oder Briefum-

1) Hildebrand in einem Brief an seine Eltern, Florenz, 5. Januar 1867, in: B. Sattler, S. 49.

2) D. Sattler "Adolf von Hildebrand und die Architektur", Diss. München 1930

schlag, Quittung oder Reklame spielen ließ.

Das Bedürfnis zu zeichnen, durchzieht sein ganzes Schaffen. Es äußert sich anfänglich in Nachzeichnungen nach bekannten Meistern und Werken, erhalten in den Skizzenbüchern, und geht mit Beginn der 70er Jahre ganz zu eigenen Formschöpfungen über.

Das bis jetzt unbeachtet gebliebene zeichnerische Oeuvre eröffnet die ganze Palette der künstlerischen Begabung. Sie umfaßt Bildhauerskizzen, figürliche Kompositionen, architektonische Entwürfe, Skizzen zu technischen Erfindungen und Gelegenheitszeichnungen. Hildebrands zeichnerische Tätigkeit erstreckt sich weiter auf sorgfältig angelegte Porträtzeichnungen und humoristische Karikaturen. Wandkompositionen in Freskotechnik oder Kartonmalerei sowie einige Porträt-darstellungen in Öl runden das Bild ab, das in seiner Vielseitigkeit die Hauptbeschäftigung des Bildhauers vergessen läßt.

Dieser wichtige Teil des künstlerischen Schaffens blieb bis jetzt in der Wissenschaft völlig unbeachtet. Es gibt nur wenig Literatur über die Zeichnungen. 1923 erschien eine 36 Blätter umfassende Faksimile-Mappe, die von Alfred Bäumlcr zusammengestellt und kommentiert wurde.¹⁾ In einem Artikel über die Bildniszeichnungen von Ernst Weil²⁾ sowie den kurzen Informationen, die in den Katalogen der wenigen Ausstellungen zu finden sind,³⁾ erschöpfen sich die Publikationen zum zeichnerischen Werk.

1) A. Bäumlcr "Die Zeichnungen von Adolf von Hildebrand", München 1923

2) E. Weil "Bildniszeichnungen A. v. Hildebrands, in: Kunst u. Künstler, XX, 1922, S. 316 - 319

3) Kataloge:

Ausstellung München 1933, bei Günther Franke

Ausstellung Florenz 1961, Hrsg. W. Braunfels

Ausstellung Bremen 1962 "H. v. Marées und A. v. Hildebrand-Handzeichnungen

Ausstellung Budapest - Duisburg 1976 "Bildhauer 1900 - 1933"

Die Monographie Alexander Heilmeyers von 1902 und das ihr zwanzig Jahre später folgende Werkverzeichnis desselben Autors verweisen nur in Form von wenigen Abbildungen auf das Zeichnungsoeuvre.

So lassen sich der Literatur kaum Anhaltspunkte entnehmen.

Die Grundlage einer wissenschaftlichen Bearbeitung mußte durch das Erfassen des überlieferten Bestandes erst geschaffen werden.

Seine Existenz verdanken wir vor allem der Sammellust seiner Familie, Freunde und Schüler, die jedoch erst 1875 nach Hildebrands Ehe mit Irene Koppel, geb. Schäuuffelen einsetzt.

Aus der Frühzeit haben sich nur einige allerdings aufschlußreiche Skizzenbücher erhalten.

Das zeichnerische Oeuvre wurde nach dem Tod des Künstlers numeriert, verzeichnet und gemessen, bevor eine Verteilung an die zahlreiche Nachkommenschaft sowie eine Verkaufsausstellung bei Günther Franke 1933 stattfanden.

Das heutige Hildebrand-Archiv beherbergt ca. 350 Blätter und den Hauptteil der Skizzenbücher.

Mit Ausnahme der Ankäufe der Graphischen Sammlung in München, des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, der Kunsthallen in Bremen, Hamburg und Kiel, des Von-der-Heydt Museums in Wuppertal, des Lehmbruck-Museums in Duisburg und des Kupferstichkabinetts in Ost-Berlin gelangten nur wenige Blätter an die Öffentlichkeit.

Der Katalog der jetzt noch erfaßbaren 690 Zeichnungen und 57 Skizzenbücher wurde innerhalb der einzelnen systematisch erfaßten Gruppen in etwa chronologisch geordnet.

Bei Hildebrands Arbeitsweise konnte sich eine Werkvorbereitung über Jahre hinziehen. Trotz aller Spontaneität und Tendenz zu raschem Vorwärtsschreiten ließ er oft begonnene Werke liegen, um mit Abstand und ausgeruhten Augen die Konzeption erneut zu betrachten.

So ergaben sich Schwierigkeiten in der Katalogreihenfolge durch später fortgesetzte Arbeiten, gleichzeitig begonnene oder sich überschneidende Aufträge.

Die Einordnung erfolgte jeweils zum Zeitpunkt des Arbeitsbeginns. Nur wenige Blätter sind signiert, datiert und bezeichnet. So erwies sich zuweilen die Benennung der Darstellungen, die oft ohne bestimmtes Thema nur Ausdruck der künstlerischen Fantasie sind, als schwierig.

Manche Mühen verursachte das so häufige Fehlen einer Datierung. Die wenigen Ausnahmen schufen das Gerüst für eine Einordnung der zeitlich nicht festgelegten Blätter nach stilistischen Gesichtspunkten.

Einzelne Hinweise einer Zuordnung und Datierung der werkvorbereiteten Zeichnungen ergaben sich aus dem Werkverzeichnis Heilmeyers¹⁾ sowie aus brieflichen Erwähnungen.²⁾

Anhand der entstandenen chronologischen Folge läßt sich die zeichnerische Entwicklung Hildebrands verfolgen.

Das Abbildungsmaterial der figürlichen Zeichnungen, Porträts und Karikaturen wurde inform von Fotokopien in München im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, in der Staatlichen Graphischen Sammlung und im Hildebrand-Archiv hinterlegt.

1) A. Heilmeyer "A. v. Hildebrand", München 1922

2) B. Sattler "A. v. Hildebrand und seine Welt", Briefe und Erinnerungen, München 1962

A. v. Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler, Hrsg. Günther Jachmann, Dresden 1927

H. v. Marées Briefe. Hrsg. J. Meier-Graefe, München 1920

(Auf die im Anhang chronologisch geordneten Briefstellen wird unter der entsprechenden Briefstellen-Nummer im Text verwiesen.)

II. STILENTWICKLUNG DER ZEICHNUNG

Die frühen Skizzenbücher von 1865 - 68 enthalten drei ganz verschiedene Arten der Zeichenweise, die auf den ersten Blick nicht dem gleichen Künstler zuzuschreiben wären. Sie finden sich auch auf so unterschiedlichen Einzelblättern wie den Bildnissen des August Schrickers (F 1) und der Frau Nägeli (F 2).

Die Zeichnungen, die der ganz leicht und sicher gezeichneten Bildnisskizze der Frau Nägeli (F 2) entsprechen, zeigen die frühe Begabung des Künstlers. Die noch halb unbewußt zeichnende Hand wirft den scharf erfaßten bildhaften Eindruck wie auch die wichtigsten Details rasch, nur durch gelegentliches Aufblicken zum Modell, kurz im Strich stockend, aufs Papier. Viele der Skizzen nach antiken Reliefs sind so gezeichnet (s. Sk 1 - 7).

Das kleine "Bildnis" Schrickers (F 1) läßt einen anderen Eindruck entstehen. Da ist nicht mit zarten Linien ein Bild entworfen, sondern es geht um die Darstellung der plastischen Körperhaftigkeit des offenbar kleinen, gedrungenen Mannes, und um sie zu betonen, sind die zuerst zarter skizzierten Umrisse noch einmal fest und möglichst in einem Zug mit Blei nachgezogen.

Das vorsichtig mit kleinen, zögernden Bleistiftstrichen gezeichnete Profil Schrickers am Rand dieses Blattes vertritt die dritte Art zu zeichnen, der wir in den frühen Jahren Hildebrands immer wieder begegnen.

Diese drei Weisen des Zeichnens können bis zum Ende der 60er Jahre verfolgt werden (Sk 1 - 8), bis sich die leichte duftige Skizzierweise der "Frau Nägeli" verliert und die Hand geübter erscheint, so daß sie sich im Nachzeichnen von Details nur noch vereinzelt in den 70er Jahren Unsicherheiten zeigt (F 12, 13 rückwärtige Variante), die mit Beginn der 80er Jahre nicht mehr auftreten.

Dagegen finden wir während der Zeit seiner Reife, also der zweiten Hälfte der 80er Jahre, immer wieder den Versuch, in einer Zeichnung durch klares Nachziehen des Umrisses mit festem Bleistiftduktus oder mit der Feder, sich Rechenschaft abzulegen über die eindeutige Umrißform und ihre Wirkung vor einer Fläche. Dies steht in deutlichem Zusammenhang mit seiner "Relieftheorie", worauf wir später noch zu sprechen kommen werden (s. Kap. VI).

Daneben treten Ideenskizzen für ein plastisches Werk auf, deren Gegenstände in raschen, sich oft korrigierenden und teilweise überlagernden Linien und Strichen hingeworfen sind. Sie begegnen uns in jeder Werkvorbereitung und auch in den frühesten Skizzenbüchern lassen sich einige Beispiele dafür finden (z.B. Sk 1 mit Tagebuch).

Die Freundschaft mit Hans von Marées, in dessen Atelier Hildebrand ab Herbst 1867 zu malen begann¹⁾, schlug sich in den Zeichnungen nieder. Unter seinem Einfluß entstanden, neben den werkvorbereitenden Skizzen seit den 70er Jahren, projektunabhängige Zeichnungen meist mehrfiguriger Kompositionen, die, oft in weichen Kreiden ausgeführt, bemüht sind, Körper und Gesichter sorgfältig modelliert als plastische Erscheinung vor einen bildmäÙig gestalteten Hintergrund zu stellen.

Außerhalb der Skizzenbücher sind uns aus den 70er Jahren nur wenige Zeichnungen überliefert.²⁾ Unter ihnen befinden sich Aktzeichnungen (F 7 - 17), mehrfigurige Kompositionen (F 18 - 22) und Porträts (P 1 - 6).

1) Briefstelle 4 im Anhang

2) s. Sk 10 - 15

Anhand eines sich auf eine Lanze stützenden Knabenaktes (F 13)¹⁾ soll die Zeichenweise dieser Zeit erkennbar werden.

Die zögernde Vorzeichnung in zartem Blei setzt sich aus kurzen, tastenden Strichen zusammen. Ihr folgt das entschiedenere Nachzeichnen der Konturen mit festen Linien, die den Umriß des Körpers betonen.

Jedoch wird die Umrißform des Körpers nicht mit durchgehend flüssiger Linie umschrieben, sondern, der Gliederung der Körperabschnitte entsprechend, in kürzeren Strichen festgelegt. Die sparsame Binnenzeichnung verrät in der klassischen Linie der Abgrenzung der Weichteile gegen das Becken und der Leistenbeuge die akademische Schulung an antiken Vorbildern.

Andere Darstellungen, die sich nicht in der Umrißgebung erschöpfen (F 11, 17 / U 1 / P 1 - 6), sondern mit sorgfältiger Genauigkeit gezeichnet wurden, enthalten eine Binnenmodellierung aus kurzen, zarten Parallelschraffuren.

Sie erfahren ihre höchste Steigerung in den differenziert gestalteten Zügen der durch die Bildniszeichnungen Hans Holbein d.J. inspirierten Porträts²⁾ von 1877 (P 1 - 6). Hier fällt auch der kleinsten Linie eine bestimmende Funktion zu. Neben den mit spitzem Blei gezogenen Begrenzungslinien behauptet sich die kleinteilige Strichleitung und erreicht durch zusätzliche Verwendung von feinen Weißhöhlungen ein Höchstmaß an Plastizität.

Während die zarte Bleivorzeichnung in den Aktzeichnungen und Porträts gewöhnlich mit dem gleichen Material noch einmal übergangen wurde, sind die Konturen der mehrfigurigen Kompositionen sowie der genauen Aktzeichnungen mit der Feder nachgezogen (F 7, 16, 17, 20 / U 1).

Ein Beispiel dafür bildet die feine Zeichnung des "Hirtenknaben" (F 17), der in der etwas kecken Grazilität seines Standmotives die Verwandtschaft mit vielen auf florentinischen Quattrocentobildern erscheinenden Jünglingsgestalten nicht verleugnet. Er entspricht in

1) s. auch F 8 - 12, 14 - 15

2) s. Kapitel IV, 2

seinem Kontrapost den Einzelgestalten der mehrfigurigen Kompositionen dieser Zeit (vgl. U 1 / F 18 - 20). Die feine Binnenschraffur läßt, in Verbindung mit der Weißhöhung, den Körper plastisch vor den nur in Blei angedeuteten Landschaftshintergrund treten. Sie folgt, in immer neuem Ansatz, der Muskelgliederung des Körpers (s. auch F 16).

In der Zeichnung "Drei Frauen Früchte und Blumen pflückend" (U 1) wurde die Landschaft zur unterstreichenden Komponente der Darstellung (s. auch F 20). Die gestaffelte Komposition der drei Gestalten zeigt einen Bewegungsdreiklang, dem Hildebrand in der "Landschaft" mit dem Mauerblock, dem ragenden Baum und dem dichten Gebüsch hinter der hockenden Frauengestalt zu entsprechen suchte.

Charakteristisch für diese genauen, fein durchmodellierten Darstellungen ist die sorgfältige Ausführung von Einzelheiten wie der Hände und Füße. Wir treffen sie nur in den 70er und 80er Jahren an (F 7, 16 - 17 / U 1, 10, 12 / P 1 - 4, 9, 14).

Danach und in den werkbezogenen Zeichnungen von vornherein, verzichtet Hildebrand auf diesbezüglich nähere Angaben, da sie seine rasche, zügige Zeichenweise nur behindert hätten.

Nicht in allen sorgfältigen Zeichnungen benutzte er die Kreide. So sind einige mehrfigurige Kompositionen dieser Zeit mit dem Bleistift oder der Feder gezeichnet. Die Schattengebung wird in ihnen durch Schraffuren (F 18 - 20) erreicht.

Die Anordnung, der zum größten Teil unbekleideten Gestalten nach den formalen Gesichtspunkten klarer Oberschaubarkeit, ist allen mehrfigurigen Kompositionen der 70er und beginnenden 80er Jahre gemeinsam (s. F 20 / U 1). Sie bilden die Träger einer Komposition, die, im Bemühen der Darstellung des Menschen als objektive Natur unter Vermeidung eines persönlichen Ausdrucks und aller aktiven Bewegung, den Einfluß Marées deutlich werden lassen.

Wiedergegeben ist ein gleichbleibender Figurentypus, der sich in Haltung und Anordnung der Gliedmaßen nach kontrapostischen Gesetzen orientiert.

Ab Mitte der 80er Jahre wuchs mit zunehmender Freude am Organischen Hildebrands Interesse an einer Binnenmodellierung und einer die Wölbungen der Form charakterisierenden Umrißgebung. Auch wurde der Einfluß Marées schwächer, dessen Ziel nicht in der lebensvollen Gestaltung des Körpers, sondern in seiner kompositionellen Einordnung in die Bildebene bestand. Ein neuer Zeichenstil begann, sich mit der Befreiung von fremden Einflüssen auszuprägen. Bewegte Figuren in freier Raumanordnung treten an die Stelle der in ruhigem Sein gegebenen Vorgänger (s. R 12 - 13, 64, 69 / V 8 - 9, 12 u. 16 / U 37, 99 - 100, 104).

Parallel läuft die Notwendigkeit, das neue Formgefühl in geeignete Zeichenweise und -mittel umzusetzen.

So wurden die dünnen, vorsichtigen Linien der zarten Vorzeichnung durch ein Gefüge fester Striche abgelöst, die kräftige, ausdrucksvolle Körper entstehen läßt (V 1, 7, 9, 73 - 74 / R 16, 21, 63 / U 4 - 6).

Der in der werkvorbereitenden Zeichnung bevorzugte Zimmermannsblei ruft auf den grobkörnigen, großformatigen Zeichenbögen Kreidewirkung hervor (V 1, 12, 75, 84 / R 17 - 18, 21, 25 - 27). Hildebrands Favorit ist eine harte Feder, die auf glattem Schreibpapier die gefundene endgültige Form der Bleistiftvorzeichnung in oft langen, immer festen Zügen übergeht (V 9, 72 / R 12 u. 14, 24, 29 - 30), und auch die projektunabhängigen Zeichnungen dieser Zeit prägt (U 2 - 9, 14 - 19).

Je geklärt die Vorstellung war, um so ruhiger zog die Hand des Künstlers die Umrisse der Vorzeichnung nach (R 29 - 30, 69).

Im Einzelfall, meist zur ersten Klärung einer Formidee, griff Hildebrand gleich zur Feder (R 3 - 5, 23 verso, 73 / V 78 - 81).

Die Leichtigkeit, mit der er seit den 80er Jahren über die Fertigkeit verfügte, Wesentliches zu erfassen und Unwichtiges wegzulassen, zeigt sich auch in der Karikatur (K 12 - 17).

Hildebrands zeichnerisches Können in der Erfassung einer Figur und ihre Darstellung hat sich gefestigt.

Betrachten wir unter diesem Aspekt die kleine Variante im rechten

Hintergrund auf dem Blatt eines "Bogenschützen" (R 22). Die Haltung ist kraftvoll mit wenigen, sich wiederholenden Strichen in Blei festgehalten. Hier ist der Kontur wichtig, der sich im Fluß der Bewegung von der linken Hand bis zur Rückenverlängerung verfolgen läßt, um dann im neuen Ansatz die Schenkellinie des rechten Beines bis zum Fuß zu zeigen. Hildebrands Interesse galt der Drehung des Rückens in der Verkürzung und die daraus erfolgende richtige Angabe der Schulterblätter und des Rückgrates.

Wenden wir uns der Studie des von vorne gesehenen Schützen im Blattvordergrund zu. Die Aufmerksamkeit des Bildhauers konzentrierte sich auf den Körperbau und die Licht- und Schattengebung. So sind die Angaben von Brust und Muskulatur in kurzen sich wiederholenden stumpfen Linien mit der Breitseite des Bleistiftes zart übergangen, so daß auf dem linken Oberkörper, einschließlich dem Oberarm, eine zarte Grautönung entsteht. Die rechte Seite hebt sich durch eilige Schrägschraffen ab, die jeweils am Körperumriß ansetzen und auch den Hinterkopf und die Oberschenkel modellieren. In mehrfachen, gleichsam mit dem Stift formenden Strichlagen umfaßt der Kontur den Körper. Erstmals wird er von der Masse her empfunden und gezeichnet, im Gegensatz zu den Darstellungen der 70er Jahre, deren harte Umrißbetonung und knappe Binnenzeichnung eine rein silhouettenhafte Wirkung erzeugen.

Das beginnende Nachdenken über das reliefhafte Sehbild hat die Verwendung von Schraffuren in den werkvorbereitenden Zeichnungen und die Verlagerung der Schwerpunkte in der Auffassung des Körpers zur Folge. Die ersten Versuche einer schriftlichen Darlegung der künstlerischen Formprobleme begann Hildebrand 1880.¹⁾

Neben die Isolierung des rein figürlichen Umrisses, in der eine körperlich räumliche Gesamtvorstellung wiedergegeben werden sollte, trat das Streben nach Darstellung der Schatten und Lichter (V 9 / A 10 - 11) sowie der Angabe der verschiedenen Raumebenen, die die Figur ausfüllt (R 20, 62, 64 - 66).

1) lt. Bock 1969, S. 24

In den mehrfigurigen Kompositionen bildet die Schraffur flüchtige Zickzack-Linien (U 4 - 5). Sie strukturiert in langen, sich an den Umrißlinien orientierenden Zügen mehr den Bildraum, die Komposition, als daß sie die Körperbildung differenziert.

Die großzügige, mehr umschreibend suchende als detailliert formende Linienggebung wird vielleicht am deutlichsten in der Ideenskizze auf Blatt - V 8 - . Aus dem kürzelhaften Charakter des Liniengefüges läßt sich das Körpervolumen in wiederholter Umschreibung eher herauslesen, als in den akkuraten Volumenabgrenzungen der Frühzeit.

Während sich die Auffassung des Gegenstandes in den bisher betrachteten Zeichnungen auf eine lineare Darstellungsweise konzentrierte, verwendete Hildebrand in den in der Mitte der 80er Jahre entstandenen Porträts weiche, bunte Kreiden (P 18 - 19, 22 - 25).

Sfumatohaft werden die Züge aus dem tonigen Papiergrund hervorgehoben. Es entsteht durch die feinen Übergänge im Licht- und Schattenspiel eindringliche Plastizität. Nur die Augen eines Bildhauers vermögen in so differenzierter Form jede Mulde und Erhebung eines Gesichtes zu erfassen, und es derart naturnah wiederzugeben.

Zum Ende des Jahrzehntes benutzte Hildebrand vereinzelt die Lavierung, hauptsächlich als dunkles Hintergrundelement zur Abgrenzung der sich hell von ihr abhebenden Körper (R 69 / U 18 - 20). Der Umriß, als allein formbildendes Element, tritt hier zurück.

Ab 1890 spielt die vorherrschende Rolle die Feder. Härter und sperriger als der Blei leistet ihr das Papier mehr Widerstand.

Hildebrands neuer Bildhauertechnik entsprach es, diesen Widerstand zu überwinden und die Figuren frei aus dem Stein zu hauen. Er schien seine Figuren mit dem Stift nicht mehr zu modellieren, sondern den sich dem Meißel widersetzenen Stein schon auf dem Papier vorzuempfinden (R 31 - 32, 37).

Nun fehlt oft ganz das dünne Vorzeichnen der Umrisse, das ein nochmaliges Übergehen notwendig macht (V 17 - 20, 89 / R 32, 37 / A 21 - 28 / U 44, 47, 50). Hier zeichnet Hildebrands Feder unmittelbar, flüssig und mit sicheren Kürzeln für bestimmte Körperpunkte auf das Papier. Mit raschen Federstrichen sind die Proportionen, die Lage der Muskeln und Gelenke festgehalten.

In der "männlichen Aktstudie" von 1898 (A 21) wird Hildebrands mehr und mehr rundplastisches Vorstellen sichtbar, indem die Schraffurstriche in leichter Biegung nunmehr dem Körpervolumen, der nur umrißhaft gezeichneten Figur, folgen. Der Akt von 1898 ist weit mehr als die früheren Zeichnungen (z.B. R 25) im Wichtigsten akzentuiert. Die zunehmende Erfahrung und das Können Hildebrands zeigt sich im zeichnerischen Ausdruck des ihm Wesentlichen.

Ein weiteres Beispiel einer Zeichnung, in der Licht und Schatten mit dem Liniengerüst zu vollkommener Einheit verschmelzen, bildet die Darstellung eines "alten Weibes" (U 51). Die ausschreitende Gestalt, deren Gewand vom Wind gepeitscht wird, ist in differenzierter Vielfalt von Linien und Schraffen in einer nur angedeuteten Ebene unter ziehenden Wolken wiedergegeben.

Die in der Federzeichnung zu beobachtende harte, mit vielfältigen Strichlagen arbeitende, differenzierte Zeichenweise rein graphischer Prägung begegnet uns auch in den Bleistiftzeichnungen dieser Schaffensperiode (V 27 - 28, 86 - 88 / R 35 - 36, 38 - 40 / P 42 - 43 / K 25 - 28).

Die Karikaturen (K 25 - 28) entstehen im spielerischen Umschreiben der Volumen und einer teilweisen Verselbständigung der Linie, die die Körpercharakteristika ins Überdimensionale verzerrt.

Die noch immer bestimmende Rolle der Einzellinie verliert sich in der vehement hingeworfenen "Porträtskizze des Eugène Brisson" (P 43). Hildebrand hat die Fähigkeit gewonnen mit breitem Bleistift, allein durch Vielfalt der Strichführung und mit vielen Hell- und Dunkelnuancen, die charakteristischen Züge und den Gesichtsausdruck des französischen Politikers wiederzugeben.

In den mehrfigurigen Kompositionen der 90er Jahre (U 43, 47, 49) ist die ruhige kontrapostische Haltung vieler früherer Figuren aktiver Bewegung gewichen. Es interessieren nicht mehr die einfachen Stellungen des Sitzens, Stehens oder Liegens, sondern die Gestalten werden im Handeln begriffen. Hildebrand entwickelt von dieser Zeit ab eine Vorliebe für bacchantische Motive. Die Mehrfigurigkeit beschränkt sich zunehmend auf eine Zweier- oder Dreiergruppierung, deren Hinter-

grundgestaltung auf die bisher übliche strenge Vertikal- und Horizontalgliederung (s. U 4 - 6, 14 - 18) verzichtet.

Zeichenweise und -mittel entsprechen den werkvorbereitenden Zeichnungen - mit Ausnahme einer 1898 entstandenen lavierten Federzeichnung (U 53) - deren Zeichenweise richtunggebend für die Jahrhundertwende ist. Breite Pinselstriche bilden weitgehend die Konturen in runden, vollen Linien, unterstützt durch formgebende Schraffuren und Lavuren.

In anderen, nach 1900 entstandenen Zeichnungen ziehen weiche Kreiden, Rötel und Blei ähnlich breite Umrißbänder (U 25, 54, 71, 72, 74 / A 31, 33, 35 - 36 / R 53, 56, 89 / V 41, 43, 46, 48, 57, 96, 98, 103).

Der Grobkörnigkeit der Kreiden entspricht die rauhe Struktur der oft getönten Papierfläche, die den glatten weißen Untergrund der 90er Jahre ablöst. Sie ermöglicht ein Verwischen in den schattierten Flächen, und bewirkt somit eine sfumatohafte Eintönung (U 54, 58). Die kompakte Auffassung der kräftigen Körper in ihrer Bewegung und die breite Umrißfassung betonen das plastische Volumen. Dies wird in den werkvorbereitenden Zeichnungen besonders klar.

So zeigen sich bei der Betrachtung einer "Rückenstudie"¹⁾ von 1906 (A 33 verso) am rechten Oberarm und der Rückenmuskulatur breite, gerundete Linienbänder in Blei, die nicht nur Kontur und Muskeln, sondern vor allem die über die Schulter und den Rücken sich rundende Oberfläche eines plastischen Volumens sichtbar machen. Die Binnenzeichnung folgt teils in Parallelen dem welligen Umrißkontur. Sie beschreibt in eilig hingeworfenen, verschieden gerichteten Strich- und Schraffurlagen die muskulösen Rückenpartien des Mannes, so daß der Eindruck entsteht, über die Oberfläche tasten zu können. Schulterblätter und Längsmuskeln entlang dem Rückgrat sind mit dem Blei gleichsam weich modelliert, während der Trapezmuskel in der Verdrehung des Kopfes sich stark hervorwölbt. Nicht mehr die Umrißlinie bildet die Hauptsache. In der Gestaltung der Arme erscheint am deutlichsten die veränderte Zeichenweise. Einzelne kurze, abgerundete, in die Binnengliederung hereinragende Striche sind zu einer Linienfolge anein-

1) s. auch U 74

andergefügt, die den Kontur ergeben. Der Bleistift vollzieht hier etwas dem Modellieren Analoges, das seit den 80er Jahren zu beobachten (R 22) - im folgenden Jahrzehnt verstärkt (A 21) - hier noch weiter entwickelt ist (U 74 / V 104).

Nach 1910 wirkt die Strichführung im Vergleich zu dem eben Betrachteten beruhigt. Am Beispiel der Rötelstudie eines "im Profil sitzenden männlichen Aktes" (A 57)¹⁾ sehen wir, wie Hildebrand mit ebenmäßigen, längeren Linien den Umriß der Gestalt erst dünn, dann mehrmals kräftiger gezeichnet hat. Er verstand es, den Akt als Körper gleichsam aus dem Papiergrund herauszulösen, ihn gewissermaßen vor die Fläche zu stellen. Feine, parallel verlaufende Strichlagen überziehen modellierend den Körper. Die belichteten Teile sind ausgespart und in ausführlicheren Zeichnungen mit Weißhöhung übergangen (A 58 / U 26, 75, 77, 79, 88, 111, 128).

Im Vergleich zur temperamentvollen Linienggebung früherer Darstellungen wirkt die Zeichnung feingliedrig und von detaillierter Zartheit. Ihre beruhigte Ebenmäßigkeit läßt das Dynamische früherer Zeichenweise vermissen. Der Körper erscheint wie aus schön modellierten, plastisch ineinandergreifenden Formen kraftvoll und entschieden gefügt.

Ähnliches beobachten wir in den mehrfigurigen Kompositionen, deren feinere, spielerisch wirkende Linien, die in bunten Kreiden die Körper beschreiben, das Idyllisch-Poetische der Figurengruppierungen in ihrem ruhigen Zugewandtsein unterstreichen (U 26, 75).

Der 1917 als eine der spätesten überlieferten Vorzeichnungen entstandene Entwurf einer Pietà (V 71) für das Mausoleum Martius in Kiel, zeigt Hildebrands Altersstil im Stadium seiner letzten Meisterschaft. Die Klarheit und Deutlichkeit der Umrißform, die die Zeichnungen der 80er und 90er Jahre auszeichnete, ist einer malerischen Zeichenweise gewichen. Der Körper Christi ist weich und ohne scharfe Abtrennung der Umrisse in den Schoß der Mutter gebettet. An manchen Stellen scheinen selbst die Luft und das Licht die Formen und Glieder ein-

1) s. auch A 56, 58, 61

zuhüllen oder zu modellieren.¹⁾ Der Tendenz, das "chiaroscuro" in die Zeichnung einzulassen, entspricht die Wahl eines grauen Papieruntergrundes, welcher den Gegensatz zwischen hellen und dunklen Flächen abschwächt, und dazu zwingt, die Lichtflächen weiß zu höhen. Der weiche Blei erscheint auf der groben Struktur des Papiers wie Kreide. Er ersetzt die ehemals starken Schraffuren durch breitflächige Schattierungen.

Wir haben die Entwicklung von Hildebrands Zeichenkunst unter Verwendung der jeweils geeigneten Zeichenmittel verfolgen können. Sie reicht von der detaillierten Körpererfassung in sorgfältig genauer Wiedergabe, die an akademische Schulung erinnert, bis zur frei umschreibenden Formung seiner Ideenwelt. Dabei gelangte Hildebrand dazu, der Linie eine immer größere Steigerung ihres plastischen Ausdrucksvermögens zu geben. Die stark bewegten Konturen der Reifezeit, die mit kraftvoller Sensibilität die Körper zu modellieren scheinen, sind wie der Ausdruck von Kräften, die den Körper beleben.

1) s. auch U 75

III. DIE ENTWICKLUNGSSTADIEN DER VORZEICHNUNG ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE UND IHR BEZUG ZUM AUSGEFÜHRTEN WERK

Wir wollen die Arbeitsweise Hildebrands, seine Ideenfindung und ihre Ausarbeitung bis zum letzten Entwurf veranschaulichen. Zuerst soll uns die Entwicklung eines seiner bedeutendsten Reliefs beschäftigen, das Bogenschützen-Amazonen-Triptychon (Abb. 1 - 3) von 1887; denn es weist die größte Anzahl überlieferter Skizzen auf.

Dieses gehört zu den Reliefkonzeptionen, mit denen sich Hildebrand hauptsächlich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre und um 1890 befaßte. Das Triptychon kann hier beispielhaft für die analoge Entwicklung der anderen Reliefs stehen,¹⁾ wie auch für die Konzeption der nach 1900 entstandenen Werke der "Grablegung für Kaiserin Friedrich" an der Johanneskirche in Cronberg (R 44 - 48) und der "Parzen" für das Mausoleum Martius in Kiel (R 57, 59 - 61).

Wir werden anhand der Vorzeichnungen die schrittweise Entwicklung von Hildebrands Konzeption verfolgen, deren Varianten und Versuche allmählich die Endgestalt des Terracottareliefs vorbereiten.

Über das Frühstadium der Intention gibt eine mit Feder übergangene Bleistiftzeichnung Auskunft (R 12), in der die Grundkonzeption des Relief-Triptychons einschließlich der Pilastergliederung schon festgelegt ist.

Entsprechend Hildebrands Gewohnheit, eine zufriedenstellende Lösung mit Feder zu übergehen und der großen Sicherheit der kompositionellen Anordnung, muß angenommen werden, daß dieser Skizze andere Versuche vorausgegangen sind.

Der paarweisen Figurenanordnung ihrer Seitenfelder entspricht die Zweierkonzeption der Amazonen im Mittelteil.

Wir werden im Vergleich mit dem fertigen Relief sehen, daß sich nur

1) Vgl. Reliefentwicklung "Dionysos" (R 31 - 32), "Kain und Abel" (R 34 - 39), "Genius und Lautenspieler" (R 40 - 43), "Junges Paar mit Amor" (R 65 - 68).

die Figurenzahl der rechten Seite verändert, während den anderen Relieftteilen bei konstanter Personenzahl eine Umstrukturierung in Haltung und Aufstellung bevorsteht.

Die Reihenfolge der zu betrachtenden Skizzen orientiert sich am Entwicklungsablauf des Triptychons, den Hildebrand analog der abendländischen Schreibweise von links nach rechts verfolgte.

Dem linken Feld der Kompositionsskizze - R 12 - entspricht die Federzeichnung - R 20 - eines frontal stehenden Bogenschützen. Sein Kopf ist den Amazonen zugewandt, sein Blick folgt dem zum Abschluß gespannten Pfeil. Ebenfalls aufs Ziel gerichtet ist der Blick des jugendlichen Gefährten, der im Reliefhintergrund, schräg vor dem Schützen, in leicht gebeugter Haltung wahrzunehmen ist.

An seiner linken Schulter sind Köcher und Umhang befestigt. Er hält einen Hund am Halsband, der, zwischen den beiden stehend, die Beine des Knaben z.T. verdeckt.

Die sichere Strichführung der durchgezogenen Konturenlinien, das Fehlen einer Bleistiftvorzeichnung sowie die Angabe von Relieftiefen durch Schraffuren und links verstärkte Konturen, weisen auf das Endstadium einer Überlegung hin, der nicht überlieferte Bleistiftskizzen vorangegangen sein müssen. Eine Bestätigung dessen bildet zudem die ausgewogene Komposition und die abschließende Rahmung der Skizze.

Wenden wir uns nun dem Mittelfeld zu. Die Ideenskizze - R 12 - läßt eine nach links reitende Amazone erkennen, der im Hintergrund eine weitere folgt. Diese ist jedoch von der Pilasterrahmung des Reliefs so weit überschritten, daß nur der vordere Teil des Pferdekörpers erkennbar wird.

Die beiden Einzelskizzen des Mittelfeldes klären sich erst in der Vorwegnahme der nachfolgenden Kompositionsskizze - R 13 - , in der die Umkehrung der Amazonen nach rechts feststeht. Sie erfolgte vermutlich aufgrund der Suche nach dem richtigen kompositionellen Gleichgewicht der Gesamtkonzeption.

Eine Erläuterung dessen geben die beiden Einzelskizzen der Amazonen. In Blatt - R 15 - weist im l.o. Bildrand die Reihenfolge der Amazonen eine Veränderung auf, indem die hintere Gestalt die Führung übernimmt.

Die jagenden Hunde sind hinzugekommen, die das Tempo der Reitenden unterstreichen.

In der unteren Darstellung erfolgte die Umkehrung der Gruppe nach rechts. Die vordere Amazone wird im rechten Bildfeld als Einzelstudie wiederholt.

Die Skizze - R 16 recto - festigt die neue Konzeption. Auf ihrer Rückseite - R 16 verso - wird die Erstfassung der nach links Reitenden, diesmal im Wettbewerb des Nebeneinander dargestellt, noch einmal aufgegriffen.

Das folgende Blatt - R 17 - bestätigt die Ausrichtung nach rechts. Neu gestaltet wurde vor allem die Haltung der Pferde, die der Reiterinnen wurde nur leicht variiert. Die Rolle des sich Aufbäumens fällt nun dem hinteren Roß zu, während die vorwärtsstrebende Haltung des vorderen in Kopf, Hals und Körper eine Linie bildet.

Eine Einzelstudie - R 18 - der sich zurücklehnenen Amazone im Bildvordergrund nimmt das Motiv des sich aufbäumenden Pferdes wieder auf und stimmt in der Konzeption mit der Kompositionsskizze - R 14 - überein, die die Gruppe in zwei weiteren Einzelstudien im rechten Bildrand klärt. Die Unschlüssigkeit über die Armhaltung der vorderen Reiterin wird in Blatt - R 19 - sichtbar. Es zeigt außerdem die veränderte Fassung von Pferd und Reiterin im Hintergrund. Ihrer Gefährtin zugewandt bläst die Amazone in ein Horn. Sie hält ihr Roß kurz am Zügel. Ihre Gestalt stimmt mit dem ausgeführten Relief überein. Im Gegensatz zur vorderen Figurengruppe, deren Veränderung bis zur endgültigen Fassung nicht durch Zeichnungen überliefert ist.

Kehren wir zur Kompositionsskizze - R 13 - zurück, um die Seitenteile des Reliefs im Vergleich mit der vorangegangenen Ideenskizze - R 12 - zu betrachten.

Während die Konzeption des linken Bogenschützenreliefs unverändert blieb, ergibt sich auf der rechten Seite eine Verschiebung in der Aufstellung und Bewegung der beiden Dargestellten.

Näheres zeigen die Einzelskizzen. Zwei Blätter müssen noch vor der Ideenskizze - R 12 - entstanden sein. So stellt die eine Skizze - R 23 auf Vorder- und Rückseite zwei Steinschleuderer dar und kommt im gleichen Blatt zur Überzeugung, diese durch Speerwerfer zu ersetzen.

In der linken Blatthälfte der Vorderseite - R 23 recto - dominieren drei Einzelstudien zu einem Schleuderer. Die untere gerahmte Darstellung enthält die Überlegung zu einer weiteren Figur, die allein in der Andeutung des Kopfovals in ihren drei möglichen Stellungsvarianten erfaßt wurde.

In der rechten Blatthälfte wird das Zweifigurenmotiv zur Voraussetzung von drei weiteren Überlegungen. Diese umfassen im oberen Bildabschnitt einen in Schrittstellung gegebenen Speerwerfer im Profil und links von ihm einen frontal stehenden Betrachter. In der unteren Fassung befindet sich der Betrachter hinter dem Speerwerfer. Überschritten wurden beide Entwürfe durch einen weiteren, der die Rückkehr zum Schleudermotiv zeigt. Fünf Varianten des die Schleuder haltenden Armes verdeutlichen Hildebrands Suche nach der richtigen Haltung.

Auf der Rückseite des Blattes - R 23 verso - ist das Schleudermotiv in der Zweifigurenkonzeption mit Feder übergangen. Zwei Detailstudien der gleichen Skizze klären im unteren Bildabschnitt die endgültige Armhaltung des Schleuderers.

Im folgenden Blatt - R 24 - griff Hildebrand das Motiv des Speerwerfers wieder auf.

Die Federnachzeichnung der linken Blatthälfte hebt die Endlösung aus dem variierenden Strichgewirr der Bleistiftvorzeichnung hervor. Sie wird im rechten Blatteil wiederholt und in drei fragmentarischen Einzelstudien geklärt.

Dieser Fassung entspricht die Darstellung auf der Ideenskizze - R 12 -. In der folgenden Kompositionsskizze - R 13 - jedoch hat sich das Motiv wieder geändert. Ein Mann unterweist den hinter ihm stehenden jugendlichen Bogenschützen im Schießen. Die in die rechte obere Bildhälfte gerückte Komposition läßt den drei Einzelstudien der Figurengruppe Raum, deren eine - wie das linke Relief - einen Hund erhielt.

Hildebrands Suche nach einer zufriedenstellenden Lösung konzentrierte sich weniger auf Haltung und Zuordnung der einzelnen Gestalten, als auf das Gleichgewicht der Gesamtkonzeption. Die Ursache der Disharmonie liegt, im Vergleich mit der Ideenskizze - R 12 - , in der Um-

stellung der Amazonengruppe des Mittelfeldes. Sie verlangt nach einer stärkeren Gewichtung der rechten Männergruppe. In der Folge tauschte Hildebrand zunächst die Motive der Seitenfelder aus und zeigte sie spiegelverkehrt. Das Ergebnis für die Gesamtkonzeption macht die kleine Kompositionsskizze im unteren Teil des Blattes - R 14 - sichtbar.

Der Weg bis zur endgültigen Relieffassung geht aus den folgenden Skizzen der vertauschten Seitenkompositionen hervor. Mit der linken Figurengruppe beginnend, erläutert die Skizze - R 21 - die Endfassung.

In mehrfach variierenden Bleistiftumrissen wurde die Form gesucht und teilweise verändert, wie z.B. im rechten Bein der linken Figur, deren starkes Ausschreiten zurückgenommen wurde, während das rechte Bein des Jünglings vor das des Alten trat. Der harte Duktus des übergehenden Kontur bestimmt die Lösung. Im einzelnen zeigt die Skizze den Akt eines jugendlichen Bogenschützen in dreiviertel Ansicht, der sich zurücklehnend Pfeil und Bogen aufs Ziel richtet. Ein älterer Gefährte, mit einem Schurz bekleidet, ist hinter ihn getreten, um ihn im Bogenschießen zu unterweisen. Sein rechter Arm gibt die Zielrichtung an, während sein Linker den Ellbogen des Jüngeren führt. Halb verdeckt hinter dem Schützen, den Blick zu seinem Herrn erhoben, steht der Hund.

Auf der Suche nach dem Umriß des älteren Gefährten, gezeigt durch die fragmentarische Wiederholung im rechten Bildrand, liegt die Notwendigkeit einer weiteren klärenden Skizze. Sie befindet sich auf Blatt - R 28 verso - , dessen Fläche sie mit einem Entwurf zum rechten Relief teilt.

Hier erhalten wir einen Einblick in Hildebrands fließende Arbeitsweise, die die Veränderungen der drei Relieffelder parallel entstehen und im Zusammenhang entwickeln ließ.

Unsere Bogenschützen sind mit sicherem Bleistiftkontur umrissen, vertauscht wurde allein die Armhaltung des Älteren. Um Überschneidungen zu vermeiden, erscheint die Figur des Schützen um diese Differenz vorgerückt, so daß sich der Kopf des Hundes mit dem Bein seines Herrn fast berührt. Eine flüchtige Rahmung umfaßt die Zeichnung.

Die später entstandene Gesamtskizze - R 14 - läßt erkennen, daß Hildebrand in der Ausführung zur Armhaltung der ersten Fassung - R 21 - zurückkehrte und zusätzlich die Schrittstellung des Älteren veränderte.

Die nähere Ausarbeitung des Bogenschützen erfolgt in einer Modellstudie mit einer Variante - R 22 - .¹⁾

Aus dieser Modellstudie läßt sich erkennen, wie noch immer der erste Entwurf für die linke Reliefhälfte bei der Suche nach der richtigen Lösung mitspielt. Die Hauptfigur dieses ersten Entwurfs hat sich in den Knaben verwandelt.

Studiert wird der Körper in seiner Bewegung zur Festlegung der richtigen Proportionen und Verkürzungen. Der Bleistift vermerkt in flüchtigen Andeutungen Körpermodellierung und Gesichtszüge des Modells.

Die Rückenvariante im Hintergrund weist auf das Erfassen des Aktes von allen Seiten hin. Die Einansicht der Reliefkonzeption muß alle anderen Ansichten des Volumens in sich zum Ausdruck bringen. Dieser Zielsetzung dient die Betrachtung des Modells aus unterschiedlichen Blickwinkeln.²⁾

Noch unbeachtet blieb bis jetzt die Entwicklung des rechten Bogenschützenreliefs. In der Spiegelverkehrung des Motives der Skizze - R 20 - zeigt sich im neuen Entwurf - R 25 - zugleich eine Drehung der Frontalansicht des Bogenschützen um 90°, sowie eine Wendung des Körpers des Knaben zum Beschauer hin.

Die folgende Skizze - R 26 - verweist auf Hildebrands Unzufriedenheit mit der Komposition.

Die Zweifigurenkonzeption wird durch das Einschieben eines weiteren Bogenschützen in halber Rückenansicht erweitert.

1) s. auch Variante in SK 16, Nr. 1326)

2) s. auch Kat.-Nr. R 32, Einzelstudie zum Dionysos-Relief)

Nun kollidierten die Beine der beiden parallelen Gestalten.

Das folgende Blatt - R 27 recto und verso - zeigt drei Versuche für die neue Komposition auf der Vorderseite und eine auf der Rückseite. Letztere wurde in Blatt - R 28 recto - erneut zum Gegenstand eines rasch skizzierenden Versuchs gemacht. Die Neuerung besteht in einer mehr frontalen Ausrichtung des mittleren Bogenschützen bei veränderter Schrittstellung.

Daß die Darstellung der Endkonzeption noch nicht entspricht, wird auf der Rückseite des Blattes - R 28 verso - deutlich.

Die Beinstellung des rechten Bogenschützen wurde geändert, der Versuch gemacht, durch Vorausstellen des linken Beines, der Komposition einen mehr kontrapostischen Akzent zu geben.

Während der Hundeführer erhalten blieb, wurde der mittlere Schütze in den Vordergrund gerückt, um als halb Kniender das Tier teilweise zu verdecken.

In brauner Feder übergangen nähert sich diese Fassung der Endkonzeption.

Auf der in Feder nachgezogenen Version des folgenden Blattes - R 29 - ist Hildebrand in der Schrittstellung des Stehenden zur ersten Konzeption zurückgekehrt, die sowohl für den Linienfluß als auch für die Abstufung der Reliefschichten (Bein des Knienden, des Hundes, des Schreitenden) weitaus günstiger ist, da nun das vorausschreitende Bein neben dem Hund, der letzten und nicht der vorletzten Reliefschicht angehört.

Die Bleistiftvariante der unteren Blatthälfte rückt den knienden Schützen vor den hinter ihm Stehenden, überschneidet ihn und gibt gleichzeitig den Blick auf Knaben und Hund frei.

Damit ist die endgültige Lösung gefunden und nochmals, in schwarzer Feder übergangen und gerahmt, in Blatt - R 30 - wiederholt. Ihr entspricht sowohl die Kompositionsskizze - R 14 - wie die Ausführung in Terracotta.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hildebrand in seinen Einzelüberlegungen immer von der Gesamtkonzeption des Triptychons ausging. Er sah seine Zielsetzung in der Ausgewogenheit der Reliefanordnung und in der harmonischen Zusammenstellung der Figurengruppen innerhalb der einzelnen Relieffelder. So bildet die endgültige Gesamtkomposition - R 14 - aufgrund der Pfeilrichtung der Bogenschützen durch ihre Diagonalen eine Dreiecksformation. Bedingt durch das Schleudermotiv fiel dagegen die Komposition der Ideenskizze - R 12 - weniger geschlossen aus.

Wir haben Hildebrands Bemühen um eine Gleichgewichtsfindung verfolgen können. Der Versuch, durch die Umkehrung der Amazonen die Ausgewogenheit zu erreichen, gelang nicht. Indem er die Schleuderer durch zwei Bogenschützen ersetzte, verbesserte er die Gesamtkonzeption. Jedoch blieb die Anordnung des Mittelfeldes zu schwer gegenüber dem Zweifigurenmotiv der rechten Gruppe. In der Folge vertauschte Hildebrand die Motive der Reliefseiten. Die Lösung jedoch gelang erst in der Hinzunahme einer weiteren Figur und einer Neuordnung der rechten Gruppe, deren Kompaktheit schließlich das Gleichgewicht ermöglichte.

Die Umkehrung des Mittelteiles veranlaßte Hildebrand nicht zu einer Neuschöpfung der Seitenfelder, sondern er versuchte, die einmal gefundenen Bildgedanken so lange zu variieren, bis eine befriedigende Form gefunden war. Die große Anzahl der Vorzeichnungen zeigt die zugleich rasche und doch immer wieder sorgfältig überlegte Übertragung seines bildnerischen Denkens in die ausführende Hand.

Nach der so eingehenden Verfolgung einer Reliefkonzeption soll nun die Entwicklung einer Rundplastik im Vordergrund der Betrachtung stehen.

Ausgewählt wurde der zwischen 1897 - 1902 geschaffene "Vater Rhein" (Abb. 4), der den Reinhard-Brunnen in Straßburg bekrönte.^{1) 2)}

1) Heutige Aufstellung auf der Isarinsel nahe dem Deutschen Museum in München.

2) Vgl. auch Entwicklung des "Bacchus" (V 1 - 7) und des "Siegfried" vom Siegfriedbrunnen in Worms (V 30 - 32).

Der Gedanke an die Brunnenfigur eines Wassergottes entstand schon 1890. Hildebrand schrieb diesbezüglich an Konrad Fiedler: "Mittlerweile arbeite ich hier oben ein kleines Modell zu einem großen Neptun, den ich mir auf einem Brunnen denke. In der Art der schweizer Brunnen und als wilden Mann, etwas humoristisch."¹⁾

Es hat sich eine lavierte Federzeichnung erhalten, die im Sockel die Benennung "Wilder Mann von Basel" trägt (V 23).²⁾

Dargestellt ist ein kräftig gebauter Mann mit zerzausten Haaren und Bart, bekleidet mit einem Schurz aus Schilfblättern. Der Dreizack in der Rechten charakterisiert ihn als Neptun. Die Linke umfaßt den Schwanz eines Delphins, der zu seinen Füßen, vom linken Spielbein überschnitten, sichtbar wird. In Sockelhöhe öffnet sich zur Linken ein schmaler Ausblick auf eine städtische Landschaft mit einem Turmbau neben einer Flußbrücke, von der drei Bögen zu erkennen sind. Dahinter wird eine Hügellandschaft mit tief angelegtem Horizont sichtbar. Die ausführliche Schilderung des Hintergrundes sowie die mit zarten Federstrichen ausgeführte Gestaltung des Neptun weisen auf einen zeichnerischen Gedanken hin, der nicht als direkte Vorzeichnung zu einer Plastik entstanden sein kann, sondern eher auf eine malerische Bild-

1) Briefwechsel mit Fiedler S. 304, Montepiano, 30. Juli 90

2) Als Anregung zum "Wilden Mann von Basel" diente vielleicht der dort in der Steinvorstadt stehende Weberzunftbrunnen eines in Rüstung gegebenen Landsknechtes, der in der Rechten eine Standarte hält und die Linke auf den Schild zu seinen Füßen stützt. Es käme eine vage Anregung aufgrund der frontalen Ausrichtung und der ähnlichen Stellung der Attribute haltenden Arme in Frage (Abb. in: Hans Eppen "Baukultur im alten Basel" S. 131, Frobenius Verlag Basel 1964)

Wie sehr auch die Renaissancebrunnen Augsburgs und Nürnbergs auf den ganz jungen Hildebrand wirkten, und später die Salzburger und die römischen Brunnenanlagen, wissen wir aus den Briefen und Erinnerungen. Auch diese Anregungen haben sich in seiner Vorstellungskraft über Jahre hin zu festen Bildgedanken verwandelt, die hier mitgewirkt haben.

wirkung zielt, vielleicht auch ein Erinnerungsbild ist.

Die Überlegung wird in Blatt - V 24 - variiert. Technik und differenzierte Gestaltung stimmen überein. Neptun steht hier vor einer Nische. Bei verwandter Beinstellung, jedoch gerade aufgerichteter Haltung, wendet sich der Oberkörper des Meergotts leicht nach links und der Kopf ins Profil.

Die Funktion der Arme wurde vertauscht. In der Linken hält Neptun nun den Dreizack, dessen Stabende in der Zeichnung durch das vorgestellte linke Bein verdeckt wird. Der Delphin, von der Rechten jetzt mit kraftvollerem Griff umfaßt, ist im Gegensatz zu - V 23 - hauptsächlich in der Körperwendung gezeigt. Aufgrund der Andeutung eines tektonischen Hintergrundes kann diese Zeichnung eher im Zusammenhang mit der Werkvorbereitung des im Brief erwähnten, nicht überlieferten Modells, gesehen werden.

Bei der Betrachtung der beiden Blätter müssen wir auf eine freie Variante in Feder - V 25 - verweisen, die vielleicht zur gleichen Gedankenfolge gehört.

In Rückenansicht, einen Früchtekorb in der erhobenen Rechten mit lose herabfallendem linken Arm, steht das Standbild einer männlichen Figur hoch über einer Flußlandschaft. Das vorgestellte rechte Bein deutet einen leichten Schritt nach vorne an.

1897 erhielt Hildebrand den Auftrag für den Reinhard-Brunnen in Straßburg. Er konzipierte einen "gutmüthigen Wassergott"¹⁾, Vater Rhein genannt (Abb. 4), in dem er seine sieben Jahre früher entstandene Vorstellung einer Neptunstatue verwirklichte.

Daß die damalige Idee den Ausgangspunkt bildete, deutet schon die Rückseite des Blattes - V 26 verso - an. Die Überlegungen zum "Wilden Mann von Basel" - V 23 - wurden in halber Rückenansicht aufgegriffen. Nur das linke Bein ist weiter vorgestellt und angewinkelt, um dem sich vordrängenden Kopf des Delphins Raum zu schaffen. Es werden beide

1) s. Briefstelle 25 im Anhang.

Möglichkeiten, den Dreizack zu halten, erwogen. Vermutlich verweisen die verwischten Linien um die rechte Hand schon auf den Fisch, wie er uns aus der endgültigen Fassung geläufig ist (Abb. 4).

Die Vorderseite des Blattes - V 26 recto - stellt eine neue Version, Vater Rhein als weißgehöhten Rückenakt mit leicht zurückgestelltem rechten Bein, das den Dreizack überschneidet, dar. Die Dreiviertel-drehung des Kopfes nach links leitet zu dem leicht nach außen ge-streckten linken Arm über, der wohl etwas halten sollte, was aber hier nicht dargestellt ist. Die Figur befindet sich im ausgewogenen Kontrapost.

In den folgenden Skizzen (V 27 u. 28) findet Hildebrand zur Körper-haltung des "Wilden Manns von Basel" (V 23) zurück, nur der in der vorhergehenden Zeichnung (V 26 recto) neu gewonnene Gedanke eines seitlich weggestreckten Armes kommt hinzu.

Der linke Rückenakt des Blattes - V 27 - stimmt mit der Beinstellung des "Wilden Mannes" überein. Der linke Arm weist nach unten, während die Rechte lose weggestreckt, den Fisch zu halten scheint. In suchend-sicheren, raschen Bleistiftzügen ist die Gestalt festgelegt. Die Um-rißlinien der Variante der rechten Blatthälfte dagegen zeigen sich als wirres Konturenbündel. Die Haltung scheint erneut verunklärt. Vertauscht wurden die Beinstellung und somit die Verlagerung des Schwerpunktes nach links. Noch betont durch den Dreizack entsteht eine einseitige Ausrichtung der Figur, die durch die starke Vorneigung des Oberkörpers und den weit nach außen gestreckten rechten Arm nicht aufgehoben werden kann.

Hildebrand korrigiert die Haltung des Vater Rhein in den nachfolgenden beiden Skizzen einer Seitenansicht (V 28).

Die erneut vertauschte Beinstellung gibt der Figur das kontrapostische Gleichgewicht zurück.

Die linke Seitenstudie zeigt das starke Vorbeugen des Oberkörpers. Der erhobene linke Arm benutzt den leicht nach außen gehaltenen Dreizack als Stütze. Die seitlich nach unten gestreckte Rechte hält den Fisch.

In der rechten Studie klärt Hildebrand den Aufbau des Rückens bei seitlichem Lichteinfall sowie die sich aus diesem Blickwinkel ergebende Silhouette. Akzente setzen die tiefe Furche des Rückgrates und die harte Kante der Schulterblätter.

In beiden Skizzen zur Seitenansicht wird der endgültige Kontur mit starker Bleilinie hervorgehoben. Die rechte der beiden Studien setzt sich in ihrer sehr plastischen Gestaltung von ihrem flächig wirkenden Gegenpart ab. Souverän sind die großen Unterteilungen des Körpers, das Volumen und die Gelenkpunkte seiner Bewegungsfähigkeit erfaßt und sicher dargestellt. Wie Blöcke sind sie aneinandergefügt.

Die Ausführung der Bronze stimmt mit den beiden letzten Skizzen des Blattes - V 28 - überein. Im Vergleich zur ersten Idee des "Wilden Mannes" zeigt sich bei veränderter Armhaltung und dem Austausch der, die Attribute haltenden, Hände der neue Gedanke des sich Aufstützens, der eine stärkere Oberkörperneigung hervorruft, und den Ausdruck des Kraftvollen noch steigert. Der selten anzutreffende Delphin weicht einem häufiger vorkommenden Fisch, der die Früchte des Flusses versinnbildlicht. Die Andeutung des Lendenschurzes, das wirr abstehende Haar sowie der Vollbart des Neptun wurden beibehalten. Wir konnten feststellen, daß sich Hildebrand in der zeichnerischen Fixierung einer Formvorstellung nicht auf die Hauptansicht beschränkte, sondern als Bildhauer auch die anderen Ansichten bereits durchformte (V 27 u. 28); so wie er schon im ersten Entwurf der Hauptansicht (V 23) eine Summe aller Ansichtsmöglichkeiten zum Ausdruck zu bringen versuchte. Dies entsprach seiner Forderung nach Einsicht der Plastik.¹⁾

Vielleicht, aufgrund der Wiederverwendung der schon ausgearbeiteten Vorstellung des "Wilden Mannes von Basel", ist für den Entwicklungsgang des "Vater Rhein" keine Zeichnung vorhanden, in der sich die allererste Ideenfindung verfolgen ließe. Ein solches erstes Suchen und Finden soll uns die Skizze - V 8 - zum Entwurf der Gruppe

1) Problem der Form Kap. V, "Die Reliefauffassung", insbesondere S. 36 - 37

"Werbung" (V 9) verdeutlichen, die Hildebrand 1888 beschäftigte.¹⁾

Aus dem Strichgewirr lassen sich die Konturen eines Paares erraten, das miteinander zu ringen scheint. Die Andeutungen einer am Boden hingestreckten Figur, einmal vor den Ringenden liegend mit waagrecht vor ihren Füßen ausgestrecktem Arm, einmal hinter ihnen, lassen darauf schließen, daß Hildebrand zuerst eine Frauenraubszene vor-schwebte.

Die die Form umschreibende Linienschar zeigt die Suche nach dem richtigen Umriß der Ausführung dieser Idee in dieser Ansicht. Der Bildhauer verfuhr mit der Zeichnung ähnlich wie mit der Skulptur, die er allmählich aus dem Stein schälte. In der Skizze kreiste er die Form mit dem Bleistift ein, um dann, das innere Bild vor Augen, in festem Kontur, den Umriß hervorzuholen. Die suchenden, hastigen Linien verdeutlichen die Erregung der formsuchenden Hand. Hildebrand ging es allein um die Festlegung der aus dem Block herauszumeißelnden Gestaltmasse im bewegten Zueinander. So bleiben die Extremitäten unausgeführt, so wird die Plastizität der Körper nicht berücksichtigt. Nur ihr räumliches Hintereinander ist gegeben. Die Striche, deren Funktion im Andeuten, Abkürzen und Auslassen bestehen, wirken einzeln gesehen, unklar und unbeholfen. Im Zusammenhang jedoch entsteht ein starker Gesamteindruck. Wenn wir uns einzelne Linien heraussuchen, so stellen wir fest, daß ein lang ansetzender Strich, in einem Zug durchgeführt, jeweils einen Bewegungsablauf festhält. Das läßt sich besonders gut verfolgen an den mittleren Körperumrissen oder der rechten Armlinie der Frau, die sich von der Schulter bis zum Unterarm in einem Schwung fortsetzt; oder am rechten Außenkontur des Mannes, dessen in hartem Duktus angelegte Linie sich von der Schulter bis zur Wade verfolgen läßt, und die Schrittstellung festzulegen sucht.

1) Die Ausführung der variierenden von Heilmeyer "Faun und Nympe" benannten Gruppe erfolgte erst 1907 (s. Heilmeyer 1922, S.24, Abb. im Hildebrand-Archiv).

Hildebrands Sicherheit in der Beschreibung der Form wird hier sichtbar. Die Grundkonzeption des Umrisses liegt in diesen Linien schon fest. Noch nicht ganz geklärt ist die Stellung der Arme sowie die Bewegung des linken Männerbeines, das zwei in Frage kommende Varianten, aus der Vielzahl der Möglichkeiten herausgehoben, zeigt. Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf die Angabe der Brustwölbung, der Scham und des Kniegelenkes des Mannes.

Nach einer ersten Festlegung des Umrisses durch den Außenkontur erfolgt in den weiteren Skizzen eine nähere Bestimmung und Ausarbeitung. Sie führen zu einer ruhigeren Strichführung und einem klaren Ausdruck.

Das umschreibende Liniengewirr der Ideenskizze gewinnt fortschreitend klare Konturen. Der Strich gibt Auskunft über die plastische Form, die er in knappen Zügen umreißt. Hildebrand bemühte sich, alles für die Vorlage der plastischen Arbeit Wesentliche zu berücksichtigen und in bildhauermäßigen Kürzeln als Hinweis für das Auge anzugeben.

Alle überlieferten Beispiele weiterführender Skizzen enthalten diese Merkmale.

So zeigt die Skizze "Werbung" - V 9 - in der Folge und im Gegensatz zu der besprochenen Ideenskizze - V 8 - gleichen Themas in mehreren Varianten die Entwicklung der Komposition.

Die gerahmte Studie in der oberen Blatthälfte zeigt in der Strichführung noch das Tastende. Im Vergleich zu der Ideenskizze - V 8 - ergibt sich eine Veränderung in der Anordnung des Paares. Das Motiv des Ringens wurde zugunsten einer werbenden Haltung aufgegeben. Der Mann ist neben seine Partnerin getreten und versucht sie, durch Umfassung der Arme an sich zu ziehen. In groben Zügen wurden Körper und Gliedmaßen durch die Umrißzeichnung festgelegt.

In der Weiterführung zeigt die untere Bleistiftvariante bei sicherer Konturierung erste Angaben einer Schattierung durch Schrägschraffuren sowie die Andeutung von Gesichtszügen. Verändert wurde der rechte Arm des Mannes.

In der mittleren Skizze, die auf die obere Lösung zurückgreift, scheint die Komposition durch die Feder festgelegt.

Hildebrand kennzeichnete die Gruppe durch die Angabe eines Sockels als Vollplastik. Er versah den Mann mit Hut und Umhang. Eine Binnenmodellierung weist auf die plastische Ausführung hin, sie legt in Form von Schraffuren die Licht- und Schattenverhältnisse und dadurch die plastischen Werte der Gruppe fest. Einzelheiten, wie die Angaben der Knie und des Muskelverlaufs am linken Bein des Mannes, bilden Hilfen für die spätere Ausführung.

Das besprochene Blatt beinhaltet im Gegensatz zur Ideenskizze - V 8 - eine zeichnerische Durchformung und Erläuterung des Motivs. Die Körper erscheinen als scharf gefaßte Umrisse, die, aus mehreren Strichlagen zusammengefügt, in schwarzer Feder übergegangen wurden.

Auf die weiteren Skizzen der Gruppe "Werbung" (V 10 u. 11) soll in diesem Zusammenhang nur verwiesen werden. Ihre genaue Betrachtung würde zu Wiederholungen der ähnlich verlaufenen Entwicklungsgänge der schon besprochenen Beispiele führen, und keine neuen Erkenntnisse für die Arbeitsweise des Künstlers ergeben. Doch zeigen sie - wie die Entwürfe zum Neptun - daß sich hier ein Bildhauer der Durchformung seines Motivs von verschiedenen Ansichtsseiten her nähert.

Im Bemühen die verschiedenen Vorzeichnungen einer Rundplastik aufzuzeigen, erscheint es wichtiger in diesem Zusammenhang auf einen Entwurf (V 49) zur "Waldhexe" (Abb. 5) vom Hubertusbrunnen hinzuweisen, die ein noch weiter ausgeführtes Stadium der zeichnerischen Vorbereitung veranschaulicht.

Hildebrand beschäftigten die vier Außenfiguren des Hubertusbrunnen in München ein ganzes Jahrzehnt (von 1906 - 16). Die analoge Entwicklung der Vorzeichnungen verlief zum Teil gleichzeitig (s. V 38, 42, 49 - jeweils recto u. verso). Die "Waldhexe" entstand zwischen 1914 und 1915 (s. Briefstellen 32 und 34 im Anhang).

Der Entwurf (V 49)¹⁾ läßt in der Einordnung der Gestalt in die architektonische Umgebung die räumliche Ausdehnung der geplanten Figur besonders deutlich hervortreten. Die Nische, in der die Plastik stehen soll, ist in ihrer Räumlichkeit rasch doch sicher mit der Zickzack-Schraffur zur Andeutung des Schattendunkels skizziert. Auch der Sockel, auf dem die Waldhexe steht, ist eingezeichnet.

Die differenzierte Binnenzeichnung innerhalb des mit weichem Blei in kräftigem Duktus nachgezogenem Körperumrisses dient der Hervorhebung der belichteten und beschatteten Teile und damit der Plastizität der Bronze. Die kleinen Zickzack-Linien der Schraffur verraten, wie das ganze Blatt, die Raschheit der zeichnenden Hand.

Wir verzeichnen jedoch gegenüber der vorangegangenen Phase ein weitergehendes Interesse am Detail. So lassen sich aus der Entwurfsskizze die mageren Gesichtszüge aus der Gestaltung des linken Wangenknochens ablesen. Das über der linken Schulter straff zusammengefaßte Gewand läßt die dürre rechte Brust unbedeckt. Es zeigt die Anordnung der Faltengebung, seinen glatten Fall über dem rechten Oberschenkel im Gegensatz zur Raffung über dem linken.

Der Charakter der Strichführung erscheint flüchtig. Er vermittelt jedoch einen differenzierten und plastischen Gesamteindruck.

Bei näherer Betrachtung enthält die Liniengebung alle für den Bildhauer wichtigen Details, die die spätere Plastik ausmachen, so die Licht- und Schattenverteilung, die Binnenmodellierung in ihren Übergängen und scharfen Akzentuierungen, die Betonung von Einzelheiten und Charakteristika.

Die Gestalt der Alten mußte sich jedoch noch einer weiteren Veränderung unterziehen, bevor sie zur Ausführung freigegeben wurde. In der flüchtigen Skizze (V 50) wird die Figur in ein sackartiges, weich

1) Siehe dazu auch V 49 verso, eine flüchtige, vom "Alten Jäger" überschrittene Skizze mit leicht vorgestelltem rechten Bein, jedoch bei unveränderter Körper- und Armhaltung.

fallendes Gewand gehüllt, das in der Taille lose zusammengefaßt ist. Ihre Haltung verändert sich nicht.

Mit wenigen konzentrierten Strichen legte Hildebrand den Faltenwurf des Gewandes fest. Der Gedanke der bekleideten Figur findet dann in der ausgeführten Plastik seine Verwirklichung (vgl. Abb. 5).

Zu trennen von den bisher besprochenen Arten der Vorzeichnung sind die Werkzeichnungen, die als Umrißskizze die notwendigsten Angaben für die fertig entworfene Figur auf dem zu behauenden Block aufreißen. Auf diese Zeichnung kann kein Bildhauer, der seine Figur selbst aus dem Stein haut, verzichten. Wir können sie auch die "verlorene" Zeichnung nennen, da sie im Arbeitsprozeß weggeschlagen und so nicht überliefert wird. Sie hat notwendigerweise einen ganz anderen Charakter als die Zeichnungen, die die endgültige Form erst suchen.

Die Werkzeichnung zum "Grabengel" des Herzog von Meiningen - V 69 recto deren Material- und Maßangaben auf eine Arbeitsskizze zur Erstellung des Bozzetto schließen lassen, dürfte in ihrer Beschränkung auf die notwendigsten Linien der Umrißskizze auf dem Stein entsprechen.

In festem Bleiduktus sind die begrenzenden Linien des Körpers in lang ansetzenden Strichen vermerkt. Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf die Brustandeutung, die Mageneinbuchtung sowie die Festlegung des Stoffschurzes in kürzelhaften Linien, deren Funktion dem Auge des Betrachters erst im Vergleich mit dem Bozzetto (Abb. 6) offenkundig wird. Trotz dieser Beschränkung auf wenige Linien, hatte Hildebrand nichts in bezug auf die plastische Gestaltung vergessen, wie z.B. die Angabe des hinteren Sockelrandes. Alle wichtigen Merkmale der Form sind in der Werkzeichnung enthalten.

In Anbetracht der verschiedenen Entwicklungsstadien und Arten der Vorzeichnung, die anhand der vorliegenden Beispiele dargelegt wurden, ergibt sich, in bezug auf das Werk, das Bemühen, in der Zeichnung eine feste Vorstellung für die Ausführung zu erhalten. Hildebrand führte

seinen Gedankengang in der Zeichnung zuende. Mir ist kein Beispiel bekannt, wo er ihn unterbrach, um z.B. durch das Modellieren an einem Bozzetto die Weiterführung der Vorstellung zu erleichtern oder direkt in Ton zu einer neuen Vorstellung zu gelangen. Vielmehr untersuchte er die einzelnen Möglichkeiten der Darstellung so lange in der Zeichnung, bis er eine definitive Lösung gefunden hatte. Dies bringen alle die Zeichnungen, die am Ende einer Überlegung stehen, zum Ausdruck (V 28, 50 / R 30), wobei deutlich wird, daß es sich zumeist um Skizzen handelt und nie um eine sorgfältig genaue Vorlage. Die abschließende Zeichnung erschöpft sich - wie gerade eben dargestellt - in den notwendigsten, flüchtig umrissenen Angaben (V 28, 49, 50, 55), die dann im Bozzetto differenziert wurden.

Diese kürzelhaften Angaben betonen bewußt oder unbewußt die plastischen Werte einer Figur sowie ihre Umrißlinien oder auch ihre Schatten, die das Plastisch-Gerundete zum Ausdruck bringen.

Entsprechend scheint Hildebrand im Gedanken an eine plastische Ausführung mit dem Stift weniger zu zeichnen, als die Form zu modellieren oder zu meißeln (V 27, 28, 46 / R 25, 31, 44).

So können wir an den ersten Skizzen das langsame Herausschälen aus dem Block ablesen. Die Vielfalt des umreißenden Striches kreist die Form langsam ein (V 9, 63, 70 / R 15, 23, 24).

Die Konzentration des Künstlers ist auf eine Festlegung der Umrißlinien gerichtet. So wird der adäquate Kontur im harten Duktus des Bleistiftes hervorgehoben (R 21, 22, 40, 58 / V 9, 27, 41, 49, 59) oder mit Feder nachgezogen (R 12, 31, 59 recto / V 8, 30, 102).

Die Betonung des Umrisses bleibt in den weiterführenden Zeichnungen bestehen. Seine klaren, oft in vereinfachter Zeichenweise wiedergegebenen Linien entsprachen Hildebrands objektiver Sehweise, die in seiner Relieftheorie begründet liegt, auf die wir später noch eingehen werden (s. Kap. VI).

Mir ist keine werkvorbereitende Zeichnung bekannt, in der der Umriß nicht vorherrscht. In vielen Zeichnungen bleibt er allein bestimmend

(V 27, 36, 45, 55 / R 29, 30, 63). In anderen wird er durch Hinweise auf die Licht- und Schattenwerte (V 28, 30, 46, 49, 73, 105 / R 46 - 48, 61) sowie auf räumliche Elemente der Nischenangaben (V 38, 41, 49), Sockeltiefen (V 8, 49, 57, 71) oder der unterschiedlichen Reliefebenen (R 14, 20, 31, 65) in Form von Schraffuren bereichert.

Bereits Hildebrands Zeichenweise gibt Auskunft über die Intention, die seinem bildhauerischen Werk zugrunde liegt, das nach einfachem Aufbau und klarer Silhouette strebt.

Im Vergleich mit den Zeichnungen einiger anderer bedeutender Bildhauer, die wiederum auf kennzeichnende Züge des Werkes ihrer Meister hinweisen, treten die Charakteristika der Hildebrand-Zeichnung deutlicher zutage. So sei in einer hinweisenden Gegenüberstellung je eine Zeichnung von Auguste Rodin (1840 - 1917) und Aristide Maillol (1861 - 1944) mit einem Blatt unseres Künstlers verglichen.

Rodins Zeichnungen entsprechen im großen Erfassen der expressiven, nicht auf eine geschlossene Form zielenden, Bewegtheit seinen Figurenschöpfungen.

So ist die Studie einer "Tänzerin"¹⁾ (Abb. 7) kennzeichnend für seinen ganz andersartigen Ausdruckswillen und dessen zeichnerische Darstellungsweise.

Mit einigen vollkommenen, ganz und gar durchgezeichneten Linien-"schwüngen" hielt Rodin den Umriß des Körpers in der Bewegung fest. Das Mittel, diesen körperlosen Umriß mit Volumen zu füllen, bildet die Aquarellfarbe und der Pinsel, der in wenigen, einheitlichen Zügen den Körper modelliert und zugleich - wie korrigierend - einen zweiten Umriß festlegt.

Rodin war es nicht darum zu tun, den Eindruck einer sehr plastischen Form zu erwecken. Er verzichtete auf jegliche Mittel zur Bestimmung

1) Blei, Aquarellfarbe, 12 3/16 x 9 3/4 inches, vor 1908 entstanden, Nationalgalerie Washington, in: A. Elsen "The drawings of Rodin", N.Y. 1971, Abb. 77.

eines Bildraumes. Seine Zeichnung sagt nichts Wesentliches über die plastische Einzelform aus. Ihre Wirkung entfaltet sich als Komposition ganz in der Fläche und liegt vor allem im sensiblen Erfassen stark bewegter Körper.

Hildebrands gegensätzliche zeichnerische Auffassung verdeutlicht die Skizze "Fortuna" (A 10) von 1887/88. Aus ihr wird die klare Herausarbeitung des Konturs eines plastischen weiblichen Körpers ersichtlich, der selbst in der stärksten Bewegtheit nicht die Grenze überschreiten würde, die das eindeutige Erfassen der Figur als Gesamtbild erschweren könnte. Die sich wiederholenden Strichlagen verdeutlichen das Suchen nach der richtigen Form und auch nach dem zeichnerischen Äquivalent des plastischen Eindrucks.

Rodin dagegen umschrieb die Bewegung seiner Tänzerin mit einer einzigen, unplastischen Linie. Seine Zielsetzung lag nicht in der Geschlossenheit der Körperbegrenzung, sondern im Sichtbarmachen der ständigen Veränderung der Umrißformen in der Bewegung, die er durch die Anmut und zarte Beweglichkeit der Körperumrißlinie zu veranschaulichen suchte. Diese Zeichnung entstand zunächst nicht so sehr im Hinblick auf eine plastische Schöpfung, sondern aus dem wohl unmittelbaren Eindruck des persönlichen Erlebnisses einer Tänzerin.

Hildebrand studierte seine gestellten Modelle in Ruhe. Mit Genauigkeit legte er Muskelwölbungen, erhabene und tiefer gelegene Teile seiner Körper, entsprechend der bildhauerischen Möglichkeiten in glatten Stein- oder Bronzeflächen, fest. Sein Zeichenstil weist auf seine plastischen Ausdruck bedenkende, auf Einansicht ausgerichtete Gestaltungsweise hin, während das rhythmische Auf und Ab der Formen in Rodins Zeichnungen den Bezug zu den kontrastreich modellierten Oberflächen seiner Bronzen herstellt.

Aristide Maillol stimmt in der festen Umrißgebung mit Hildebrand überein.

Die Zeichnung "Rückenansicht von Dina"¹⁾ (Abb. 8) soll im folgenden

1) 1944 entstanden, Pastell, Kohle auf gelbem Metzgerpapier, 38 x 22 cm, in: Ausstellungs-Katalog, Baden-Baden 1978, Kat.-Nr. 156.

mit dem "weiblichen Rückenakt mit Tuch" - A 29 - von 1899 verglichen werden.

Die Rückenansicht der Dina ist mit weichen Stiften angelegt. Mit breit zeichnender Kohle umschloß Maillol fest die Form seiner Figur. Vom Umriß ausgehend modellierte er den Körper mit dem Ziel, seine Wölbungen aufs feinste wiederzugeben. Die erhöhten Stellen sind in weißem Pastellton zart angedeutet. Sie lassen auf die Lichthöhen der glatten Bronzeoberfläche schließen.

Den rund durchgezogenen Umrißlinien Maillols steht die harte, teilweise eckige Konturierung Hildebrands entgegen, die in ihrer Führung eher an Grate erinnert. Die Höhen und Tiefen der Körpermassen sind durch rasche Schraffuren in schwarzer Kreide und in Weißhöhung gegeben. Wo Maillol dem Hell-Dunkel der späteren glatten Bronze mit einer gleichmäßig weichen Schattierung fast vollkommen entspricht, gliederte Hildebrand seine Figur durch ein Strichgefüge.

Es kann bei Maillol eigentlich nicht von Binnenzeichnung gesprochen werden, sondern nur von Binnenmodellierung. So fehlt, außer der Verwendung der Schraffur, jede strichhafte Angabe der Gelenke oder Muskeln, die wir bei Hildebrand finden können. Die große geschlossene Form der in sich ruhenden Maillolschen Plastiken spiegelt sich in der klaren Umgrenzung und weich rundenden Modellierung seiner Zeichnung wider.

Hildebrands Zeichnung erinnert in ihrer teilweise auftretenden Kantigkeit an die Meißelschläge seiner frei aus dem Stein gehauenen Figuren.

IV. ANDERSARTIGKEIT MANCHER PROJEKTUNABHÄNGIGER ZEICHNUNG

Neben der zeichnerischen Ausführung plastischer Ideen fertigte Hildebrand viele figürliche Kompositionen, Porträts und Karikaturen, die er aus Freude am bildmäßigen Ausdruck schuf. Einige wenige Kompositionen entstanden als Vorzeichnung für ein Gemälde oder Fresko (U 96 - 134). In diesen freien Zeichnungen bediente sich Hildebrand malerischer Mittel, wie der Perspektive, Verkürzung und bestimmter Lichtführung. Als Bildhauer jedoch beschränkte er sich in seinen die Plastik vorbereitenden Zeichnungen auf die Angaben der Umrisse und auf eine kürzelhafte Andeutung der Binnengliederung und -modellierung.

Ein erstes Beispiel der unterschiedlichen Zeichenweise wurde im Kap. II (S. 23 ff.) anlässlich der Vorzeichnungen zum Vater Rhein des Reinhard-Brunnens in Straßburg offensichtlich. Eine freie Komposition oder Zeichnung einer gesehenen Situation diente dort als Anregung für eine Plastik. Wir wiesen bereits darauf hin, daß die für eine plastische Figur entworfene Zeichnung von vornherein die plastischen Werte in die Zeichnung selbst hineinlegte. Die Zeichnung des "Wilden Mann von Basel" dagegen ist nicht nur viel zarter mit der Feder gezogen und schraffiert, sondern zielt durch zusätzliche Lavierung und durch Tönung des wolkenigen Himmelhintergrundes von vornherein auf eine malerische Bildwirkung. Wir könnten daraus schließen, daß es sich, sobald in Hildebrands Zeichnungen die malerischen Ausdrucksmittel überwiegen, stets um freie Kompositionen, nicht um Entwürfe für Plastiken, handelt.

In der Tat läßt sich die selbständige, projektunabhängig gezeichnete Komposition durch alle Schaffensabschnitte des Künstlers verfolgen. In Hildebrands Arbeit bildeten die Sommermonate in Bagni di Lucca und Forte dei Marmi, später auch am Starnberger See, wo ihm die platzmäßigen Voraussetzungen für eine bildhauerische Tätigkeit fehlten, alljährlich eine Zeit des Zeichnens und Malens. Als Ausnahme war ein Zeitabschnitt Ende der 80er Jahre hauptsächlich der Formulierung seiner theoretischen Gedanken gewidmet. In die 80er Jahre sind wohl vornehmlich die bildmäßigen Zeichnungen zu setzen. Ihre Darstellungs- und Zeichenweise soll uns im folgenden beschäftigen.

1. Die freie Kompositionszeichnung

Die unter Verwendung von reichlicher Schraffur in starken Licht- und Schattengegensätzen modellierte Zeichnung "Raub einer Nymphe" (U 19) von 1887/88 ist mit brauner Tusche laviert. Wasser- und Wolkendunkel vervollständigen den bildhaften Eindruck. Die Figuren dieser sicher skizzierten Komposition stehen nicht vor dem Hintergrund, sondern sind Teil ihrer Umgebung. Nur die Bestimmtheit des Konturs weist auf die Hand des Bildhauers.

In der Zeichnung "Meergötter" (U 53) um 1898 verwendete Hildebrand ebenfalls die Lavierung zur Blei- und Federzeichnung. Die Körper heben sich weit stärker aufgrund ihrer Licht- und Schattengebung als durch ihre Umrißzeichnung vom Umraum ab, so etwa der Oberkörper des Tritonen durch seine tiefen Schattenlagen vom aufglänzenden Wasser und dem hellen Körper des Kindes. Vor allem auch weisen die Tierkörper da, wo sie mit den Elementen des Wassers und der Luft zusammenstoßen, meist keine Umrißkonturen auf. Als sollte das atmosphärische Verwischen des einen durch das andere für das Auge gekennzeichnet werden.

Dabei entsprechen die Lichter keineswegs überall der Realität einer einheitlichen Lichtquelle, sondern sind in der Absicht einer ausgewogenen Bild- und Flächenkomposition angeordnet worden. Auch dies widerspricht den zeichnerischen Angaben eines Reliefentwurfs, der den Wahrnehmungsgesetzmäßigkeiten Rechnung zu tragen hat.

Dagegen entspricht die eigentliche Komposition, in der jede Figur klar und ohne Überschneidungen erkennbar ist, den Forderungen Hildebrands im "Problem der Form" und kann somit den Reliefkünstler nicht verleugnen.

Die Körper der Zeichnung "Tritonenkampf" (U 54) um 1900 sind weich mit Kreide unter Hinzunahme von Rötel modelliert; dann aber doch in dicken Umrißlinien eingeschlossen. Breite Schattenbänder in Zickzacklinien, die teilweise in Grautönung übergegangen wurden, begleiten einen Teil der Umrisse und scheinen darauf hinzuweisen, daß die Zeichnung als Studie für ein Relief gedacht war. Doch sind durch sie grö-

ßere Partien der Komposition zugleich zu geschlossenen Komplexen zusammengefaßt, die wiederum nur in einem Bild sinnvoll erscheinen. Die Komposition bringt die Heftigkeit der Bewegung der Kämpfenden machtvoll zum Ausdruck. Daß das hell glänzende Wasser und Licht so stark vergegenwärtigt ist, macht einen Teil der Schönheit der Zeichnung aus. Sie gehört zum "malerischen" Spätstil des Künstlers, der auch dieser Zeichnung, die so starken Reliefcharakter trägt, Bildhaftigkeit verleiht.

Ein Beispiel für die zeichenstifthafte Verwendung der Kreiden bildet das Blatt "Neptun und Nympe am Strand" (U 75) von 1910. Auf brauner Pappe als leicht farbigem Untergrund sind die Körper an den Schattenstellen mit dunkler, an den belichteten Teilen mit weißer Kreide manchmal fast nur "impressionistisch" angedeutet. Am linken Bein der Nympe modelliert Hildebrand mit weißer, der Beinrundung folgender Schraffur, die vom Umriß ausgeht und ihn in ihrem Ansatz gleichzeitig zu bilden scheint. Der Körper des Meergottes setzt sich durch schwarze Schraffur, von der gleichen Ansatzlinie ausgehend, von der Nympe ab. Die Extremitäten des Mädchens, in großen Zügen angelegt, scheinen im wässerigen Element aufzugehen. An vielen Stellen sind die Körper mehr durch Hell-Dunkel-Werte modelliert als in den Umrissen festgelegt. Es handelt sich um eine malerische Zeichnung mit Bildwirkung und dementsprechenden zeichnerischen Mitteln.

2. Die Porträtzeichnung

Zu der Gruppe der freien Zeichnungen, die sich aufgrund ihrer Zeichenweise von den werkvorbereitenden Skizzen unterscheiden, gehören ebenfalls einige detailliert ausgeführte Bildnisse, die 1877/78¹⁾ und 1885/86²⁾ entstanden.

Daneben begegnen uns Porträtskizzen³⁾ bis in die Spätzeit. Einige lassen sich als Vorstudien zu einer Büste oder einem Relief⁴⁾ identifizieren. Sie sind im Vergleich mit der großen Anzahl der plastischen Porträts selten, was die Vermutung entstehen läßt, daß Hildebrand den Kopf meist unmittelbar vor dem Porträtierten gleich in Ton modellierte.

Eine der wenigen Beispiele einer werkbezogenen Porträtstudie bildet die sorgfältig jede plastische Form registrierende Skizze für die Büste der alten Frau von Stockhausen (P 35)⁵⁾ von 1888/89.

Ihre Betrachtung soll hier aufgrund des Gegensatzes zu der unterschiedlichen Zeichen- und Gestaltungsweise in den bildhaften Porträtzeichnungen voranstellen.

Aus feinsten Strichen und wechselnden Strichlagen entsteht ein graphisches Liniennetz, das ebenso die Züge der Dargestellten plastisch hervortreten läßt, wie es die vielen Fältchen der alten Dame wiederzugeben scheint. Keine bildhafte Wirkung ist erstrebt. Details wie die Ränder unter den Augen, Nasenflügel, Lippen, Wangenformung sind scharf hervorgehoben. Die wechselnden Strichlagen erinnern an die verschieden ausgerichteten Meißelschläge.

1) P 1 - 6, 8

2) P 13 - 15, 18 - 25

3) P 26, 31 - 39, 43 ff.

4) P 35 - 39, 46

5) s. dazu P 36 - 39

Ganz anderes veranschaulichen die bildmäßigen Porträtzeichnungen.

Die Zeichnungen Hans Holbeins d. J., von denen Hildebrand schon als 18jähriger in einem Tagebuch von 1865 beeindruckt spricht, und die er 1877 in Windsor Castle studierte, regten ihn an, noch im gleichen Jahr seine Familie und Freunde im Porträt festzuhalten.¹⁾

Eine der ersten Zeichnungen dieser Art, das Brustbild "Irene Hildebrand" (P 2) zeigt die junge Frau des Künstlers im Halbprofil in einem Stuhl sitzend. Über einer hellblauen Bluse trägt sie Kleid und Hut in Schwarz. Die lichten Stellen sind in hellblauer Aquarellfarbe übergangen. Das helle Braun der Haare und Augen wiederholt sich in der Tönung des Stuhles.

Von dem rosa grundierten Papier heben sich das Gesicht sowie die übereinandergelegten Hände mit den zarten Angaben der Konturen, der Lichter und Schatten ab. In feinem Blei wurden die Züge erfaßt und durch Schraffuren akzentuiert. Die hellsten Stellen des Gesichts sind durch Kreide weiß gehöhlt. Weicher Rötel färbt Lippen, Wangen und Ohrfläppchen.

Feine Detailangaben unterstützen die Zartheit der Zeichnung. So wurden die Haare der Brauen und Wimpern einzeln gezeichnet, das Kopfhair in separate Strähnen gelegt, das Haarnetz am rechten Ohr und die Rüschen der Bluse, die Spitzen des Kleiderausschnittes aufs genaueste wiedergegeben.

Im Vergleich mit den Bildnisstudien von Holbein, etwa dem "Bildnis der Lady Heveningham" (Abb. 9) ergeben sich Ähnlichkeiten im Sichtwinkel, der Darstellungsweise und Technik.²⁾

Holbein bevorzugte es, seine Modelle im Halbprofil auf rosa grundiertem Papier wiederzugeben. Zur Konturierung des Gesichtes benutzte er

1) s. Briefstelle 7 - 10 im Anhang

2) Abb. 26, in: K.T. Parker: "The Drawings of Hans Holbein in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle", Phaidon Press Ltd., London 1945

Steinkreide, die mit schwarzer Feder übergangen wurde, wie es z.B. die Augenbrauen der Dargestellten verdeutlichen. Mund und Wangen weisen einen leichten Akzent in Rot auf. Die Lichter sind in weißer Kreide aufgesetzt.

Holbein färbte mit dem Pinsel die modische dunkle Ausschnittbordüre und die herabhängenden Haubenflügel in schwarzer Aquarellfarbe ein und verlieh damit dem Porträt eine Art festes Gerüst, das der Hildebrandschen Zeichnung fehlt.

Hildebrand, dem die Zeitmode hier nicht entgegenkam, scheint dies empfunden zu haben und hat sein Bildnis mit einem schmalen Rahmen gefaßt.

Als Gemeinsamkeit ergibt sich im Vergleich der Bildnisse die zarte Strichführung und weiche Strichelung, mit der die Physiognomie der Gesichter festgehalten wurde. Die Akzentuierung der Augenbrauen und -lider setzt sich durch die scharfe Detaillierung der Zeichnung hart gegen die weiche Modellierung der in Kreide angelegten Schatten ab. Ferner sind die Weißhöhlungen, die zarte Rotfärbung der Wangen und Lippen, der Verzicht auf die Verwendung von Schraffuren im Bereich des Gesichtes als Merkmale aufzuführen.

Dennoch weist die Gesamterscheinung Unterschiede auf. Bei aller Schattierung von Einzelzügen der Gesichter bleiben Holbeins gezeichnete Porträtköpfe bildhaft in der Fläche. Ihre Binnenmodellierung tritt ganz hinter dem meist stark dominierenden Umrißkontur zurück. Auch bei Hildebrand ist der Umriß klar und betont. Weit stärker aber als bei Holbein folgt die Binnenmodellierung den plastischen Hebungen und Senkungen der Gesichtsoberfläche und setzt sich bei aller Zartheit, modellierend gegen den Umriß durch.

Auch hier wieder wird die unterschiedliche Zielsetzung der Künstler unmittelbar anschaulich.

Holbeins Darstellungsweise kam Hildebrands Interesse am realistischen, klaren Erfassen der Physiognomie in ihrer individuellen Ausprägung entgegen. Mit ähnlich kühler Objektivität hat er das Porträt der ihm so nahestehenden Frau gezeichnet, aber sein lebendiges Gefühl für

die belebte Oberfläche der Gestalt hat doch zugleich darin Ausdruck gefunden.

Die natürliche Folge der veränderten Auffassung zeigt sich im Freiwerden vom Einfluß alter Meister. So griff Hildebrand seit Mitte der 80er Jahre zu einer anderen Zeichenweise. Im allmählichen Verzicht auf die lineare Betonung der Konturen und die Hervorhebung jeder Einzelheit entstanden Porträts von völliger künstlerischer Eigenständigkeit (P 18 - 25).

Die detaillierte Ausführung der Kleidung weicht knappen oder zarten Andeutungen. Anstelle einer eigens grundierten Zeichenfläche tritt ein einfarbiger Papiergrund. Weiche Kreidestifte verdrängen die Aquarellfarben. Beibehalten wurde die Bevorzugung der Profil- bzw. Halbprofilansicht und der büstenartige Ausschnitt. Darin gibt sich der Schöpfer von zahlreichen Porträtbüsten zu erkennen.

Den denkbar größten Gegensatz zu den frühen Porträtzeichnungen bildet das auf braunem Karton angelegte "Porträt der Elisabeth von Herzogenberg" (P 22).¹⁾

Nicht mehr ist der Umriß mit klarer Linie vor hellen Grund gesetzt, sondern mit weißer Kreide hebt sich die hell belichtete Gesichtsform vom dunkleren Grund ab. In dünnem Blei sind zwar die Umrisse festgehalten, aber die Weißhöhung, die sich fein modellierend über das ganze Gesicht zieht, bestimmt den Eindruck. Die Wangen sind leicht rot getönt, die Lippen mit Rotstift übergangen.

Schattierungen an den Augenhöhlen und Nasenflügeln sind in ganz weichem Blei ausgeführt. Die lineare Zeichnung beschränkt sich auf die Angabe der Augenlider in feinem, weichem Kontur, ohne Beachtung der Wimpernhaare und Augenbrauen, wie es die Zeichnungen der 70er Jahre aufwiesen.

Das Sfumato der Zeichnung ruft den Eindruck zarter, lebendiger Haut hervor.

1) s. auch P 18 - 20, 23 - 25

In ähnlicher Technik führte Hildebrand zwischen 1885 und 1886 einige Porträts seiner Kinder aus. So hat das "Bildnis der ältesten Tochter Eva" (P 20)¹⁾ in der Zartheit der Strichgebung Verwandtschaft mit dem vorangegangenen Porträt (P 22), erinnert aber vor allem in der Zeichnung der Haare noch an das frühere Bildnis der Mutter (P 2).

Der eigentliche Gesichtskontur erscheint bei - P 20 - durch Wiederholung und Schatten aufgelöst, die modellierenden Bleistiftzüge folgen jetzt verschiedentlich den Rundungen der Form von weißen Kreidestrichungen unterstützt. Einige leichte Rötelschraffen beleben die Wangen, Lippen, Augenbrauen sowie die Schattenpartien.

Abschließend läßt sich sagen, daß Hildebrands Porträtzeichnungen mit sachlichster Genauigkeit die Züge und charakteristischen Eigenheiten des Modells erfassen und daß er, der - in einem Brief an seine Frau vom Dez. 1885²⁾ - die Schwierigkeit eines Porträtreliefs in reiner Vorderansicht hervorhebt, auch in der Porträtzeichnung diese Schwierigkeit mied, zumal in der enface-Ansicht manche Charakteristika der Formen nicht darstellbar sind.

Das Auge des Bildhauers, das die Hand anleitet, läßt die Köpfe in plastischer Fülle unmittelbar aus dem unbestimmten Papiergrund hervorwachsen. Als ein Höhepunkt in Hildebrands Porträtzeichnungen ist das Bildnis der "Elisabeth von Herzogenberg" (P 22) anzusehen.

1) s. auch P 18 - 21

2) im Hildebrand-Archiv

3. Die Karikatur

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zu Hildebrands Karikaturen.

Sein lebensvoller Humor und sein Sinn für Komik, sowohl der Situation wie der Form, hat ihn zeitlebens in müßigen Stunden zum Karikaturen Zeichnen veranlaßt. Diese Karikaturen sind stets privat. Nie hat er wie Daumier politische Satiren gezeichnet.

Hildebrand hob dabei das Charakteristische der Erscheinung bewußt durch Überzeichnung hervor. Gleichzeitig abstrahierte er von allen Nebensächlichkeiten, so daß nur die spezifische Eigenheit des Dargestellten zum Tragen kommt. Er steht hiermit im Gegensatz z.B. zu Oberländer, der durch die Überbetonung jeder Einzelheit zu einer komischen Wirkung gelangte.¹⁾

Die Komik wird ohne Worte verständlich. Sie ergibt sich nicht, wie bei Wilhelm Busch, im Zusammenhang mit der sprachlichen Formulierung. Unter den erhaltenen Zeichnungen lassen sich zwei Arten von Karikaturen unterscheiden.

Einen großen Teil nehmen die humoristisch-ironischen Witzzeichnungen ein, die in Form harmloser Porträt- oder Situationsschilderungen der eigenen Unterhaltung sowie der Erheiterung anderer dienen.

Die Anregung ergab sich meist aus der komischen Verhaltensweise einer Einzelperson oder Gruppe. Mit scharfen Augen erkannte Hildebrand die für die Person charakteristischen Schwächen oder die Komik einer Situation.

Die Voraussetzung bildete also der Bezug zur Realität, der in der Zeichnung zum Ausdruck gebracht wurde.

In der frappierenden Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit, ihrer gleichzeitigen Verzerrung sowie in der Übertreibung besonderer Eigenarten, liegt das Wesen dieser Karikaturen.

1) Friedrich Bohne (Hrsg.): Der Deutsche in seiner Karikatur, Stuttgart 1964, Abb. S. 36

Am Beispiel eines "spazierengehenden Paares"¹⁾ (K 25) aus dem Beginn der 90er Jahre zeigt sich die Beschränkung auf ein Formenminimum bei dennoch äußerst sprechenden Zügen und die Vereinfachung der Mittel.

Die Verselbständigung der Linie geht bis ins Dekorative. Sie gibt die Körper deformiert wieder und beschränkt sich auf Angaben der Bewegung und Haltung.

Wichtig für die Charakterisierung sind die sich rundenden Formen der Frau, die, voll Anmut noch in der Übertreibung, im Gegensatz zur eckigen Hagerkeit ihres Begleiters stehen. Die Charakterisierung erfolgt in flüchtigen Hinweisen auf die Form der Hüte, das feminin flatternde Gewand, das breite Lächeln im eiförmigen Frauengesicht, wie die, den Gesichtsausdruck beherrschende, spitze Nase und emporgezogene Augenbraue des Mannes. Auf alle nicht zur Charakterisierung beitragenden Einzelheiten wird verzichtet.

Die andere Art der Karikaturen besteht in humorvollen Erfindungen, die über Hildebrands reichen Schatz an Ausdrucksmöglichkeiten zusätzliche Auskunft geben. Die oft bis ins Groteske verzerrten Formen der Figuren reichen von lebensnahen Situationen bis in die Absurdität einer erdachten, doch fast immer humoristischen Traumwelt, die von gnomen- und fratzenhaften Gestalten bevölkert sein kann.

Der "Alptraum" von 1906 (K 41)²⁾ verdeutlicht diese Erfindungswelt des Künstlers. Der friedlich schlafende Spaziergänger wird von einem megärenhaften Wesen mit spitzen Krallen, spitzen Zähnen und Hakennase überfallen, das durch hagere Schultern und langen Hals über zierlichem Ausschnitt und Röckchen vielleicht als seine daheim gelassene Xanthippe bezeichnet werden könnte.

Der harten, eckigen Strichführung der deformierten Traumgestalt steht

1) s. auch K 1, 2, 4, 8, 10, 11, 27, 28, 31, 33 - 38, 40, 43, 49, 51, 52

2) s. auch K 5, 7, 12 - 19, 21 - 24, 26, 29 - 30, 39, 45, 47, 48, 50

die in weichem Blei ausgeführte Darstellung des gemütlich Schlafenden gegenüber.

Die Ausführung in Buntstiften erweckt den Eindruck einer differenziert bildhaften Gestaltung.

Die angeführten Beispiele verdeutlichen gut die schon erwähnte rein anschauliche Natur von Hildebrands Humor, die eines unterstützenden Wortes nicht bedurfte.

Wir sehen in diesen Karikaturen die dominierende Rolle der Umrißlinie, die die Bewegung ausführt und den erstrebten Effekt erzeugt.

Dies alles entspricht der zeichnenden Bildhauerhand. Nur die verselbständigende Übertreibung der Form durch die spielerische Beweglichkeit der Einzellinie, die eine dekorative Wirkung mit sich bringt, findet sich in den werkvorbereitenden Zeichnungen nicht. Denn diese sind nicht rein aus dem Gefühl heraus entstanden, sondern unter Einsatz verstandesbedingter Einschränkungen zugunsten der klaren Form in kontrolliert geführter Strichgebung gezeichnet.

V. GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZU HANS VON MARÉES'
DARSTELLUNGEN UND FORMAUFFASSUNG

Großen Einfluß auf Hildebrand übte der Maler Hans von Marées aus, bei dem er Malen und Zeichnen lernte¹⁾, und zu dem er zunächst in ein Schüler-Verhältnis trat.²⁾

In vielen seiner freien Kompositionen (U 1 - 28) und frühen Aktzeichnungen (F 7 - 14, 17) können wir Übereinstimmungen mit den Themen und Bestrebungen im Werk des Älteren feststellen, und doch von Anfang an Hildebrands andere Vorstellungsweise erkennen, die von vornherein durch den Unterschied zwischen bildhauerischem und malerischem Gestalten angelegt ist.³⁾

Aus der gemeinsamen Zeit in San Francesco in Florenz stammen zwei Darstellungen gleichen Themas. Hans von Marées Gemälde "Männer am Meer" (Abb. 10) von 1874⁴⁾ bildet die Anregung für die etwas später entstandene Zeichnung Hildebrands (F 20).

Letztere unterscheidet sich vom Bild des Älteren freilich nicht nur in der Anzahl und Verteilung der Figuren, sondern auch in der Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes.

Bei Marées stehen die vier Gestalten im Vordergrund in einer Bildebene. Die Figuren sind streng aufeinander bezogen. Derselbe Jüngling ist rechts und links außen, einmal in Vorderansicht, einmal in Rückenansicht zu sehen. Gleichzeitig erscheint er im inneren Paar schräg von vorne und schräg von hinten. Die Baumkulisse bildet mit der beschatteten Uferzone eine ebenso einheitlich dunkle Fläche

1) s. gemeinsames Skizzenbuch - Sk 15 - und daraus die einzeln aufgeführten Katalognummern F 8 u. 9

2) s. Briefstelle 4 im Anhang

3) s. hierzu S. 61

4) Meier-Graefe Bd. 2, Nr. 291

wie See und Himmel links eine helle.

Der junge Hildebrand dagegen, deutlich angeregt von der Gestaltenwelt des Lehrers, hat sogleich eine gestaffelte, Raum bildende Gruppe entworfen. Trotz der Absicht, eine vordere Bildfläche einzuhalten, stehen die Figuren zumindest auf dem Grundriß eines Dreiecks oder Ovals und lassen in der Komposition der Gliedmaßen eine Tiefenschichtung erkennen. Vordergrundschaten und Laubbaum rechts, Strand, Meer und Himmel links ergeben zusammen räumliche Tiefe. Sie erwecken nicht den Eindruck einer zweiten Flächenschicht.

Bedingt durch Marées Rückkehr nach Rom 1875 hörte der direkte Werkstattkontakt auf. Hildebrand besuchte ihn jedoch 1884 in seinem römischen Atelier und löste drei Jahre später nach dem Tod des Malers seinen Nachlaß auf, wobei ein Teil der Gemälde und Zeichnungen nach San Francesco kamen.

So blieb die Möglichkeit zu weiteren thematischen Anregungen und zur Auseinandersetzung mit dem Werk des Freundes erhalten.

Am Anfang der 80er Jahre entstand Hildebrands Zeichnung "Orangenspflücker" (U 2), die aufgrund ihrer Triptychonform an die erste Fassung der "Hesperiden"¹⁾ erinnert, in der Marées 1879 erstmalig diese dreiteilige Bildform verwandte.

Thematische Ähnlichkeiten zeigt der Vergleich mit den Entwürfen zu der Komposition der "Lebensalter" (Abb. 11), die Marées 1873/74 in San Francesco schuf.²⁾ Das 1879 vollendete Gemälde versetzte Hildebrand, als er es im gleichen Jahr in Florenz sah, in Begeisterung.³⁾

1) Meier-Graefe Bd. 2, Nr. 418 - 420, II. Fassung (I. Fassung zerstört).

2) Meier-Graefe Bd. 2, Nr. 272/280

3) B. Sattler, Brief an Kleinenberg, Florenz, 13. Mai 79, S. 254

Hildebrands Triptychon-Entwurf kann als eine freie und frühe Variation des Marées-Themas gelten. Die Einzelfigur des knienden Sammlers im linken Teil findet sich übernommen, der orangenpflückende Jüngling begegnet uns als Rückenfigur.

Aber auch hier zeigt sich sofort die andere Natur Hildebrands, die nicht nur weit ausgreifende Landschaften entwirft, sondern immer auch seine Figuren in räumliche und menschliche Beziehung zueinander setzt.

Beispiele für motivische Übereinstimmungen finden sich nach 1875 noch öfter, so zum Beispiel in der Umwandlung einer Marées-Zeichnung zweier Liebespaare (Abb. 12)¹⁾ in Hildebrands so andersartigen "Raub einer Nymphe" (U 19) von 1887/88.

Stärker als der Einfluß einzelner Motive erscheint auf den ersten Blick der des Kompositionsstils von Marées.

Eine Reihe von Bildentwürfen wären hier zu nennen: U 6, 14, 21, 23, 26, 27).

Doch gerade ein Blatt mit motivischer Verwandtschaft, das sicher auf Anregungen von Marées zurückgeht, zeigt den grundsätzlichen Unterschied der beiden künstlerischen Naturen: die Federskizze eines "Pflückenden Paares" (U 16 recto) aus den 80er Jahren im Vergleich mit Marées Rötzelzeichnung zu den beiden Männern aus den "Hesperiden"²⁾ (Abb. 13).

In Haltung und Bewegung verschieden stimmt das Paar auch nur äußerlich durch Anordnung in zwei Bildebenen überein. Bei Marées dokumentiert die Trennung der Ebenen zusätzlich durch die Abwendung der Menschen voneinander, ihre Beziehungslosigkeit. Wiese wie Himmel werden schon durch verwandte Schraffierung zu anonymen Bildebenen. Bei Hildebrand

1) Meier-Graefe Bd. 2, Nr. 579

2) von ca. 1885, Meier-Graefe Bd. 2, Nr. 400

dagegen wenden sich die beiden Menschen einander zu. Horizont, Himmel und Erde erhalten Leben, Bewegung und Tiefenräumlichkeit durch einzelne Wolkenangaben, Tiefenstaffelung durch weitere Baumgruppen und den die Darstellung durchlaufenden hellen Bach.

Mittels intensiven Schwärzen erhalten die Gestalten zusätzlich eine Plastizität, wie sie Marées Intentionen von vornherein fern gelegen hätte.

Auch die Unterschiede der zeichnerischen Mittel weisen auf die grundsätzliche Verschiedenheit. Hier kann sich der Plastiker nicht verbergen, während Marées Gestalten ganz in die Fläche der Bildebene eingebettet sind. Die Weichheit der oft im Ungenauen bleibenden Konturierung weist auf den Maler und steht im Gegensatz zur entschiedeneren Ausdrucksweise des Bildhauers. Und dennoch sind auch die Figuren dieses viel räumlicher gestalteten Entwurfs konsequent in verschiedene parallele Bildebenen hinein komponiert.¹⁾

Ähnliches läßt sich in den Zeichnungen beider Künstler verfolgen, die "Adam und Eva" (U 5 / Abb. 14)²⁾ zum Thema haben. Der Federkontur der Hildebrandschen Skizze aus dem Beginn der 80er Jahre legt in klaren durchgehenden Linien über der Bleivorzeichnung die Umrisse fest, die die Figuren vor dem hellen Hintergrund abgrenzen.

Marées umschreibt die Körper mit zarten, an die endgültige Form sich herantastenden, absetzenden, mehrmals sich wiederholenden Linien. Sie ähneln nicht, wie bei Hildebrand, einem Linienband, sondern bleiben alle in der gleichen Strichstärke wie die Hintergrundschräffierung, die sich mit ihnen wie in einer einzigen einheitlich getönten Fläche für das Auge zusammenbindet.

Die ganz auf die Einbindung der Figuren in die Fläche zielende Auffassung Marées wird verstärkt durch das weiche, malerische Material der Kreide oder des Rötels.

In der Studie zweier Frauen für den Mittelteil der "Hesperiden"

1) s. hierzu genauer S. 64 u. 65

2) zur Marées-Zeichnung: 1880, Meier-Graefe Bd. 2, Nr. 507

(Abb. 15)¹⁾ verdeutlichen vielfältige Kohlestriche die Form und schwärzen die zu schattierenden Flächen ein. Vereinzelte weiße Kreidepunkte und -striche setzen die Lichter. Die Studie läßt mehr das Eingebundensein in die Umgebung erahnen, als daß sie es wirklich vor Augen führt.

Demgegenüber bleibt bei Hildebrand trotz weicherer Konturenführung und der Verwendung des Rötels und der Kreide in der Spätzeit die Umrißbetonung doch derart dominierend, daß ein Verschmelzen mit dem Umraum nicht stattfinden kann.

Einige Kompositionszeichnungen, zum Beispiel - U 26 und U 28 - von 1915, zeigen, daß sich Hildebrand in der Spätzeit erneut mit dem Schaffen von Marées auseinandersetzte. Als reifer Künstler und nach der langen Auseinandersetzung mit dem "Problem der Form" hatte Hildebrand ein tieferes Verständnis für Marées erlangt, als er als junger Mensch haben konnte, wo die "Verwandtschaft" oft eine mehr äußerliche motivische blieb (s. U 2, 3). Es spricht aus den Zeichnungen die ähnliche Auffassung der grundlegenden Prinzipien künstlerischen Gestaltens.²⁾

Abschließend läßt sich sagen, daß der gleiche gedankliche Ausgangspunkt für beide Künstler die Basis der ähnlich gewählten Themenkreise bildete. Er besteht im gemeinsamen Verzicht auf die Darstellung eines literarischen Gehaltes wie in dem Wunsch nach zeitlos gültiger Ausdrucksweise.

Entsprechend erfolgt die Anordnung der Figuren nach übereinstimmenden formalen Gesichtspunkten. Menschliche Körper bilden die bestimmenden Komponenten der Bildkomposition. Als deren Träger ordnen sie sich nicht einer perspektivisch vorgegebenen Raumeinheit unter, sondern schaffen aufgrund ihrer formalen Durchbildung und aufeinander bezogenen Zusammenstellung erst die Kompositions- und Gestaltungs-

1) um 1879, Meier-Graefe Bd. 2 Nr. 389

2) Erläuterung auf S. 58 (letzter Absatz) - S. 59

gefüge, die dem Bild seine Festigkeit geben. Der kontrapostische Aufbau der in einfachen Stellungen wiedergegebenen Körper geht zusammen mit der strengen Einteilung in Horizontale und Vertikale.

In seinen Reliefs hat Hildebrand sich an diese Regeln gehalten. In seinen freien Kompositionen aber behielt er die Ablehnung des thematisch Gebundenen, des bloß Zeitgemäßen zugunsten eines aktionslosen, idyllisch-idealen Seins nicht bei, ganz im Gegensatz zu Marées, der bis zu seinem Tode keine andere Thematik wählte.

Mit zunehmender Selbständigkeit begann die Loslösung von der Ideenwelt des Freundes. Sie ging in Form eines langsamen Prozesses vonstatten, denn die örtliche Trennung erfolgte schon 1875.

So treffen wir seit der Reifezeit gegen Ende der 80er Jahre, zu einem Zeitpunkt also, wo der Einfluß des Älteren nicht mehr allein ausschlaggebend sein konnte, auf lyrisch-poetische, oft bacchantische Szenen, die Hildebrands Natur viel eher entsprachen, und in denen die Strenge des figürlichen Aufbaues gemildert war. Die gegenseitige Zuordnung der Figuren wurde oft durch eine, die Komposition bestimmende Linienmelodie, ersetzt, in der sich seine Musikalität von der streng tektonisch bauenden Begabung des Freundes und Lehrers absetzte.

Auch überwiegt die Freude an dem Ausdruck der Urkräfte der Natur. Sie gewinnt immer mehr Bedeutung in seinem zeichnerischen Œuvre und schlägt sich in Themenwahl und Stil gleichermaßen nieder (U 37, 43, 54).

Die Verschiedenheit in der künstlerischen Vergegenwärtigung wurde durch das unterschiedliche Temperament der beiden Künstler geprägt. Hildebrand gab den Kontur in festen, knappen, geschlossenen Linien wieder, die, ineinanderfließend, ein durchgehendes Band bilden. Marées ließ den Kontur eher offen. In unregelmäßigen, sich teils überschneidenden, teils nebeneinander herlaufenden Strichen hat er die Gestalten umschrieben.

Betont wurde die verschiedenartige Zeichenweise noch durch die Wahl der Zeichenmittel.

Hildebrand, der sich erst in seiner Spätzeit von der Feder trennte, um in zunehmendem Maße Kreide und Buntstifte zu verwenden, hat in der Frühzeit nie die weichen Rötelfstifte und Aquarellfarben benutzt.

Beiden gemeinsam ist die Vorliebe für getönte Papiere.

In der Schattengebung deutete Hildebrand, vom Umriß ausgehend, die Wölbung eines Körperteils zuerst in parallel liegenden, in der Spätzeit der Form folgenden Schraffuren an. Marées dagegen faßte die Schattierung als ein Element auf, das die tiefer liegenden Teile des Bildes betont. So legte er seine Schraffuren als vereinzelt auftretende breite Schattenlagen an.¹⁾ Entsprechend tritt die Weißhöhung fleckenhaft auf, während Hildebrand die erhöhten Teile oft mit einer gleichmäßigen Schrägschraffur in weißer Kreide versah.

Parallel zu der Faszination durch die Kunst des Älteren, die sich in direkten motivischen und formalen Obereinstimmungen im Zeitraum der 70er und 80er Jahre niederschlug, ist die Ähnlichkeit in der Auffassung der grundlegenden Prinzipien künstlerischen Gestaltens zu sehen. Der junge Hildebrand erhielt, in Bestätigung des eigenen Formempfindens durch Marées den wesentlichen Hinweis auf die Richtung des einzuschlagenden Weges. Die verwandte Grundeinstellung, die Hildebrands eigener Veranlagung entsprach, hat Marées Einfluß zu erwecken und zu fördern vermocht.

Im folgenden soll auf die Obereinstimmung mit Marées' Gestaltungsprinzipien und Überlegungen eingegangen werden und auf die Unterschiede, die sich durch die ständige Auseinandersetzung mit Marées und

1) siehe Pidoll S. 20

Fiedler ergaben. Er entwickelte seine eigenen Gedanken über die wahrnehmungsphysiologische und -psychologische Verarbeitung der Seh-Eindrücke und die daraus für das Gestalten zu ziehende Konsequenzen.

"Wer von Marées lernt, in die künstlerische Wirkung der Konstellationsbedingungen einzudringen, der wird Freiheit und selbständige Förderung erfahren."¹⁾

Der Einfluß Marées gab bestimmenden Anstoß für die Entwicklung der Hildebrandschen Gedanken zu den Problemen der Form.

Er charakterisiert die Kunst Marées wie folgt: "Nicht eine Malerei als einseitige Ausbildung des Farbensinns oder als Fachkunst des farbempfindlichen Auges, sondern als ein Bild unserer inneren Gesamtanschauung der Natur, strebt er an - hierin liegt der ganz selbständige Schritt vorwärts, das neue Problem."²⁾

Weiter heißt es: "Sein Verhältnis zur Kunst war ein durchweg sachliches. Alles Beiwerk war ihm verhaßt. Die Kunst rein auf sich selbst zu stützen und sie zu befreien von all den Nebeninteressen, ..., war sein Ziel."³⁾

Hildebrands Ansichten stimmen in diesen Punkten mit Marées überein.

Jedoch war sein Verhältnis zu dem, was er "Positivität" des Beobachtens der Naturdetails und ihrer Darstellung nannte, ein anderes: "Das objektive Interesse an jedem Gebilde" der Natur ermöglicht es dem Künstler, "seiner Idee des Kunstwerkes eine Positivität bis ins kleinste Detail zu geben, eine objektive Durchbildung für jede Art der Betrachtung."⁴⁾

"Dieses präzisierende, objektive Interesse an der Natur und ihren Gebilden fehlte Marées. Einfach wahrnehmen, ohne allgemeineren, künst-

1) Hildebrand in seinem 1909 entstandenen Aufsatz: "Zum Verständnis der Kunst von Hans v. Marées", in: Gesammelte Aufsätze S. 117

2) ebenda S. 116

3) Hildebrand über Marées, in: Decker S. 299

4) ebenda S. 298

lerischen Gesichtspunkt mit dem bloßen Interesse am Sichtbaren, konnte er nicht."¹⁾

Hildebrand dagegen:

"Ich kann über die Undeutlichkeiten nicht hinwegkommen und brauche (- wo ich mich abmühe -) einen gewissen Grad von Positivität, ohne den bin ich nicht beruhigt. Doch weiß ich sehr wohl, daß die Positivität nur ein Grad der Klarheit ist, nicht aber Selbstzweck und daß, wenn diese Klarheit selbstverständlich, sie einen nicht mehr so beschäftigt."²⁾

Diese Worte sind als Antwort auf eine von Fiedler geäußerte Kritik zu verstehen. "Ich glaube überhaupt, daß hier eine Gefahr für Dich liegt, die sehr tief in Deiner Natur begründet ist."³⁾

Hildebrand bedeutete das sachlich-genaue Erfassen der Natur gleichzeitig "die Neugierde und Freude an der Form als Ausdruck des Organismus", die bei Marées "nicht stark und wenig entwickelt" war.⁴⁾

"Für ihn (Marées) war die Situation, die architektonische Harmonie der Erscheinung das Wesentliche und so kam es, daß er sich vergeblich abmühte, aus diesem gewiß wesentlichsten Brennpunkt des künstlerischen Verhältnisses zur Natur bis zur organischen Form zu gelangen."⁵⁾

"So fing sein Sehen und Schaffen immer vom Ganzen von Oben an und immer von Neuem suchte er dies All festzuhalten und in feste Form zu bannen. Bei diesem Ringen und Kämpfen fiel ihm das Einzelne unter den Tisch, ..."⁶⁾

1) Hildebrand über Marées, in: Decker S. 298

2) Briefwechsel mit Fiedler S. 197/98

3) ebenda S. 195/96

4) ebenda S. 261

5) ebenda S. 261/62
s. auch B. Sattler S. 314

6) Hildebrand über Marées, in: Decker S. 299

In der Folge heißt es:

"Die Vollendung des Bildes ist schon in der Anordnung (im Raum) gegeben, die sog. Ausführung würde nichts Wesentliches dazu beitragen."¹⁾

In dieser Kritik zeigte sich, welche Bedeutung für Hildebrand die Art der Ausführung eines Kunstwerkes besaß, wie notwendig ihm die Wiedergabe von Einzelheiten bis zu einem bestimmten Grad der Verdeutlichung innerhalb des Ganzen erschien. Er stimmte mit Marées zwar in der grundlegenden Zielsetzung überein, versuchte jedoch sein Wollen im Kunstwerk vollständig in anschauliche Form umzusetzen. Es bedeutete für ihn nicht Mittel auf dem Wege zum Ziel, sondern Endprodukt.

Dagegen "war ihm (Marées) die Leistung nicht Endpunkt, sondern nur ein Schritt auf dem Wege, den er ging."²⁾

Es erweist sich als schwierig, aus dem unvollendeten Zustand einer Zeichnung die unterschiedliche Ausrichtung herauslesen zu wollen. Trotzdem glaube ich in der vergleichenden Betrachtung der beiden Skizzen zu "Adam und Eva" (Abb. 14 und U 5) eine Andeutung verschiedener Ausrichtung erkennen zu können. Bei Hildebrand sehen wir das Bemühen um die klare Darstellung des Organismus schon in den fest geschlossenen Umrißlinien und um die sofort erkennbare Eindeutigkeit des dargestellten Geschehens, das sich in dem ebenso entschieden festgelegten Bewegungsfluß der durchdachten Komposition zeigt. So weist der den Apfel haltende Arm der Eva, die in ihrer Körperhaltung leise Überredung ausdrückt, zum Boden zurück. Hier kommt auch die oben zitierte "Freude an der Form als Ausdruck des Organismus" zur Veranschaulichung, ein Körpervverständnis, wie es Marées' Natur nicht eigen war.

1) "Zum Verständnis der Kunst von Hans v. Marées", in: Gesammelte Aufsätze S. 115
s. auch Briefwechsel mit Fiedler S. 219/220

2) C. Fiedler "Hans v. Marées", München 1947, S. 13

Seine Figuren stehen im Umraum (Abb. 13), im Gegensatz zu Hildebrands Darstellungen, wo klare Abgrenzungen zum Umraum stattfinden.

Marées beschäftigten¹⁾ nach Festlegung der Körpervolumen deren Massen- und Richtungsverhältnisse in ihrer Beziehung zum einfallenden Licht.

Weiter erfahren wir von Pidoll²⁾, daß er nach erster Anordnung der Umrisse die Gelenke als wichtigste Punkte der Richtungs- und Bewegungsänderungen bestimmte, also seine Bilder aus optischen Verbindungsmöglichkeiten von Bezugspunkten "baute", was ihnen die konstruktive Strenge gibt. Hildebrand dagegen suchte die Bewegungen des Körpers als "Gesichtsvorstellung" festzuhalten.³⁾ So bezeichnet er das zweidimensionale "Gesamtbild", das sich aus dem entfernten Standpunkt des Betrachters ergibt. "Dadurch, daß jede verschiedene Augeneinstellung in die Tiefe ausgeschlossen ist, steht die Erscheinung ganz analog dem gemalten Bilde als Plan vor uns"⁴⁾. Demzufolge erscheinen seine Kompositionen viel mehr vom Wohlklang des durchgehenden Linienflusses bestimmt.

Den Aufbau einer Komposition charakterisiert Marées wie folgt: "So viel wir von der sichtbaren Welt mit einem Blick umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände vertikal in das Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der Betrachtung ergibt sich für jede natürliche Gesamterscheinung ein Netz von führenden und begleitenden horizontalen und vertikalen Linien, in welchem die einzelne Erscheinung hauptsächlich durch die Modifikation ihrer Lage auf den Gesichtssinn wirkt."⁵⁾

Solche "Netze" der Komposition erkennen wir in Marées Bildern. Hildebrand hat die Komposition weniger streng zu einem Gefüge aus Horizontalen und Vertikalen verschränkt.

Er vermied jedoch Verkürzungen und Überschneidungen zweier Gelenke genauso wie Marées und folgte dessen Forderung, daß sich die Figuren

1) laut Pidoll S. 17

2) ebenda S. 18

3) Problem der Form S. 10

4) ebenda S. 55

5) Pidoll S. 32

möglichst klar in einfachen natürlichen Stellungen dem Beschauer offenbaren sollen.¹⁾

Den Ausgangspunkt für alles Räumliche bildete bei beiden die Figur. Nach ihr wurde der Umraum ausgerichtet, vereinfacht und übersichtlich in vertikale und horizontale Flächen gegliedert, meist einen landschaftlichen Aspekt beschreibend. In den seltensten Fällen waren es Häuser.

Die Übereinstimmungen zeigen sich weiter in dem, was Hildebrand selbst als Charakteristik der Marées'schen Gestalten formulierte:

"So sehr sie dem Ganzen einverleibt, sind sie dennoch nie dekorativ verwendet, ..." ²⁾

Und weiter heißt es:

"Seine Gestalten sind ebenso plastisch durchdachte Statuen in Stellung und Anordnung, als malerische Erscheinung im Bilde. Ihre Stellungen sprechen als starke Wirkung großer Grundformen des menschlichen Körpers. .. Sie wirken typisch und führen zu bestimmten Körpersorten." ³⁾

"Nichts ist im Bilde, was nicht an der Gestaltung des Ganzen teilnimmt. Alles bedingt sich als Erscheinung des Raumes. Form und Inhalt ist Eins, indem das Sich-darstellen der Inhalt ist." ⁴⁾

Alle diese Gesichtspunkte können ebenso auf Hildebrands Zeichnungen und Reliefkompositionen bezogen werden. Sie gehen mit seinen theoretischen Anforderungen, wie wir im folgenden Abschnitt feststellen werden, überein. Eine Differenz ergibt sich nur in bezug auf Marées Forderung nach Vermeidung einer Rückendarstellung in der ersten Raumzone. Hildebrand verwendete diese Regel nicht.

1) Pidoll S. 30

2) Hildebrand über Marées, in: Decker S. 300

3) ebenda S. 299

4) ebenda S. 300

VI. DIE ZEICHNUNG IN RELATION ZUM THEORETISCHEN GEDANKENGUT

Die theoretischen Gedanken, die sich in Hildebrands Zeichnung veranschaulicht finden, sollen im folgenden erläutert werden.

Die Definition eines allgemeinen Gesetzes der Kunst lautet aus seiner Sicht: "Daß ein jedes stets als Teil eines Größeren, einer Situation gedacht sei. Wie der Degen für sich vorhanden ist, zugleich aber durch die Formgebung des Griffes auf die Hand hinweist, die ihn fassen soll, ebenso weist das künstlerische Gebilde nicht nur auf sich zurück, sondern über sich hinaus als Teil eines Umfassenderen. Je stärker dieses Doppelleben, je weiter dieser Lebensraum des Einzelgebildes, desto größer seine künstlerische Bedeutung."¹⁾

Für die Formgebung erscheinen ihm folgende Gesichtspunkte beachtenswert: "Von welcher Seite aus ich auch den Gegenstand als Zeichnung sehen mag, muß er immer als gesehen vorgestellt worden sein, ich muß ihn von jeder Seite als künstliches Bild erhalten, nicht als eine aus Existenzgründen erwachsene Form, sondern als eine durch Sichtbarkeit bedungene Form. Die Kenntlichkeit einer Form hängt aber von der Aufnahmeeinfachheit ab, die mein Auge dabei bedarf."²⁾

Um "den Gegenstand der Zeichnung" von jeder Seite als künstlerisches Bild zu erhalten", bedarf es eines Modells. Seine Betrachtung dient der "Klärung der Aufnahmeeinfachheit", die in der Darstellung einer einfachen Grundstellung und der Anordnung der Glieder in ihrer gegenseitigen Entsprechung, unter Vermeidung von Überschneidungen, gegeben ist (F 17 / V 1 / A 21, 46, 56 - 58).

Diese geformte Gestalt muß im Beschauer gleichzeitig die Assoziation eines lebenden Wesens hervorrufen.

-
- 1) Hildebrand in einem 1908 erschienenen Aufsatz "Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhanges architektonischer Situationen", in: Gesammelte Aufsätze S. 103
 - 2) Aus den Tagebüchern Heinrich Hombergers, in: B. Sattler S. 344

"Das Gefühl für das organische Leben beruht darauf, daß wir uns alle Formen in ihrer Aktion vorstellen können, die organische Einheit darauf, daß wir uns mit unserem Körpergefühl in das vorliegende Körpergebilde ganz hineinversetzen können."¹⁾ So muß die "organische Form" vom Künstler als Darstellung beherrscht werden, bevor er "den Zusammenhang von mehreren Figuren" wiedergeben kann, "deren Einheit nur in der Vorstellung möglich" ist.²⁾ (U 4 - 6 / R 12, 20, 30, 31, 38, 44, 63 - 65, 71).

Hildebrand, von dem uns außer Bildnissen und Karikaturen fast nur Aktdarstellungen bekannt sind oder Figuren in einer Bekleidung, die mehr ent- als verhüllenden Charakter aufweisen (U 73 - 75, 79, 88, 100 - 101), vertrat die Ansicht, daß das Organische als Ausdruck des Lebendigen in der Darstellung des Nackten am besten zum Ausdruck kommt.

"Interesse für das Nackte bedeutet Interesse für die Form, die absolutes Leben zum Ausdruck bringt, ...³⁾

Einen weiteren Aspekt der Zeichnung eröffnet uns seine vergleichende Betrachtung der Darstellungen eines Malers und eines Bildhauers.

"Die Zeichnungen eines Bildhauers sind direkt aus Bewegungsvorstellungen entstanden,⁴⁾ und die Erscheinung ist aus ihnen zusammengebaut. Es ist das leicht zu erkennen, wenn wir sie mit Zeichnungen eines Malers vergleichen, bei denen die Vorstellungen aus Erinnerung und Kenntnis des direkten Bildeindrucks entstehen. Wenn auch bei einem späteren Stadium der Durchführung sich die beiden Arten nähern können, so sind doch die Ausgangspunkte ganz entgegengesetzte."⁵⁾

1) Problem der Form S. 41/42

2) Brief an Kleinenberg, Florenz, 26. Jan. 88, in: B. Sattler S. 311

3) Brief an Contessa Angelica Rasponi, ca. 1904, in: B. Sattler S. 502

4) das läßt sich aus vielen seiner Zeichnungen ablesen

5) Problem der Form S. 11

Weiter sagt er: "Das entstehende Bild muß die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzen."¹⁾

Marées als Maler erreichte in seinem Flächenbild die volle Formvorstellung des Gegenstandes durch die Farbe. Sie täuscht das Volumen vor. Hildebrand, von der Form ausgehend, ordnete seine Bewegungsvorstellungen zu einem Gesichtseindruck. Er wollte in der Zeichnung eine Einordnung in die Fläche erreichen, die unseren wahrnehmungsphysiologischen Gegebenheiten entspricht, welche auch Bilder der wahrgenommenen plastischen Gegenstände produzieren.

"Der zeichnende Bildhauer, sofern er als Nur-Bildhauer zeichnet, wird immer bei der Vortäuschung der Kugel, des Körpers allein bleiben. Dem Raum, der Umwelt des Körpers gehört sein Empfinden nicht. Seine Plastik ist die "wachsende Kugel", seine Zeichnung die "vorgetäuschte, schon vorhandene (in der Vorstellung) Kugel".²⁾

Das bedeutet, daß der Bildhauer immer nach der plastischen Wirkung seiner Zeichnung strebt, gleichgültig ob mit den Mitteln der Farbe oder des Stiftes. Marées dagegen hat auch bei plastischer Modellierung der Körper immer alles in die Fläche zurückgeholt (vgl. Abb. 13 u. 15 mit U 16 recto und U 26).

Das Problem der Formgebung erschöpft sich jedoch nicht allein in der Erfassung und Darstellung des Typischen und des Organischen, nicht nur in einer auf die Fläche projizierten Bildvorstellung, sondern es bezieht sich vor allem auf die räumliche Ordnung des ganzen Werks. So betont Hildebrand schon in seinem Vorwort "das Architektonische", das ihm den "Bau eines Formganzen" ermöglicht:

"Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen."³⁾

1) Problem der Form S. 13

2) Georg Kolbe "Plastik und Zeichnung", in: Genius, Jg. III, Bd. 1, 1921, S. 14

3) Problem der Form S. 5

Bei der zeichnerischen Darstellung einer Figur liegt das Problem der Erscheinungswiedergabe in ihrer "Formwirkung". Die Erscheinungswiedergabe ist an "die organische Natur des Gegenstandes gebunden".¹⁾ Sie entsteht "in der Darstellung des Gegenstandes als Erscheinungs-Produkt seiner selbst und des ihn umgebenden allgemeinen Raum- oder Luftkörpers - als Zeugnis der Existenz des Gegenstandes im Raum und nicht bloß als ein Bild der gegenständlichen Formen allein - ."²⁾ (s. U 74).

So ging es Hildebrand um die Darstellung der "Natur als Raumganzes".³⁾ Als Hilfsmittel wies er auf den Aufbau eines Gesamtraumes durch Gegenstände und ihre Anordnung im Raum hin. Diese zeigen die Dimensionen des Raumes auf und verfügen aufgrund ihrer räumlichen Funktion über eine stärkere Ausdruckskraft.⁴⁾

Die Auswahl traf der Künstler nach folgenden Gesichtspunkten: "Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung."⁵⁾ (s. U 1 - 6). Die Harmonie von Körper und Raum besteht für Hildebrands Zeichnungen in der Einheit des Raumes, in dem alles aufeinander abgestimmt sich gegenseitig bedingt.

So ist der Bezug der Figuren im Zueinander immer klar gegeben. Genauso existiert keine Zeichnung, in der der Körper in seiner Haltung und der Zuordnung der Gliedmaßen im Unklaren bleibt. Hildebrands Landschaftsangaben⁶⁾ beziehen sich in ihrer Beschränkung auf wenige charakteristische Linien immer auf die Figurengruppe.

1) Problem der Form S. 24

2) ebenda S. 23

3) ebenda S. 19

4) ebenda S. 20

5) ebenda S. 21

6) Hildebrand zeichnete nur im Ausnahmefall einen architektonischen Hintergrund (s. F 6, 18 / U 31 - 32, 60). Es ist nur eine einzige Innenraumdarstellung bekannt (s. K 6)

Auch wenn der Zeichnung keine plastische Ausführung folgte, wird die Geschlossenheit seiner Kompositionen klar ersichtlich. Dazu äußert sich Hildebrand in einem Zeitschriftenartikel wie folgt:

"Während bei einer Akt-Darstellung die lebendige Naturwiedergabe und das Naturverständnis das Hauptinteresse bildet, so tritt beim freien Kunstwerk der Entwurf als Gesamterfindung in den Vordergrund. Die künstlerische Arbeit liegt da ebenso sehr in der Gestaltung und Gruppierung des Ganzen als solches wie in der Durchbildung des einzelnen. Der Griff ins Leben und die künstlerische Einsicht schaffen ein solches Gesamtmotiv als ausgereifte Frucht. - Ein solches Gesamtmotiv ist aber nicht umzubringen, mag es noch so skizzenhaft oder unzulänglich ausgeführt sein."¹⁾ (R 5, 12, 32, 37, 40, 59 verso, 72 / U 22, 25, 55 - 56, 71).

Die räumliche Vorstellung erhält ihre Bestimmung durch die Raumwerte von Schatten, Linien und Farben. Sie bilden die eigentlich gestaltenden und einigenden Faktoren des Bildes eines Malers.²⁾

"Je mehr jedoch das Geformte das Bild ausfüllt und aufbaut, desto stärker wird sich der Relieffzusammenhang schon in der zeichnerischen Disposition aussprechen, - ohne die Farbe als betonenden Raumwert zu verwenden, was den Zeichnungen eines Bildhauers entspräche."³⁾

Unter "Relieffzusammenhang" verstand Hildebrand die Einordnung einer Figur in einer flachen Raumschicht von gleichem Tiefenmaß, sozusagen zwischen zwei Glasscheiben. Der Aufbau eines Bildes bestand für ihn (wie für Marées) in der Hintereinanderreihung mehrerer solcher Schichten. So bildet sich "das Gefäß", in welchem der Künstler die Natur faßt. Das Zweidimensionale aller Richtungen wird "im Verhältnis zur Senk- und Waagerechten gemessen", "alle einzelnen Tiefenvorstellungen erscheinen im Verhältnis zu einer einheitlichen Tiefen-

1) "Zur Florabüste", Süddeutsche Monatshefte 1910, in: Bock 1969, S. 424

2) Problem der Form S. 22

3) ebenda S. 75

vorstellung."¹⁾ Es entsteht eine kompositionell-harmonische Einheit, die abhängig von der Fähigkeit des Künstlers ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinen Tiefenwert darzustellen. "Die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke."²⁾

Die Betonung des "Reliefzusammenhanges" erklärt uns die starke Abgrenzung der einzelnen Formen, auch in der Zeichnung (R 20, 31, 64, 65 / U 4, 5, 6, 16 recto, 98 - 100, 107, 111, 128). Auch hierfür ist die "Adam und Eva" Zeichnung ein exemplarischer Beleg.(s. U 5).

Alle diese Ausführungen Hildebrands beziehen sich immer auf die Gesetzmäßigkeiten, nach denen unser Auge dreidimensionale Körper, als die den Bildhauer allein interessierenden, in ein flächenhaftes Sehbild verwandeln. Dabei spielt eben "Umraum" als Leere oder Atmosphäre oder licht- und feuchtigkeitserfüllte Luft überhaupt keine Rolle.

Wogegen der Maler die Luft "perspektive" beachtet, d.h. jene Veränderungen, die für das Auge die Einwirkung der dunst- oder feuchtigkeits- oder licht- oder niederschlagserfüllten Atmosphäre bewirken. Es handelt sich um die atmosphärischen Veränderungen der Luft, die Hildebrand so genau am Sehbild eines plastischen Körpers erklärt. Und erst diese Veränderungen können im Sehbild völlige Auflösung der Konturen, Verschmelzung der Farben, scheinbares Verschmelzen des Gegenstandes mit dem sog. "Raum" bewirken.

Was Hildebrand leistete im "Problem der Form" ist die Anwendung von Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie und -physiologie auf das Schaffen des Bildhauers im Hinblick auf die in diesen Gesetzmäßigkeiten in jedem Beschauer angelegten Möglichkeiten des Erfassens von Zusammenhängen. Er hat es für die Bildhauerei geleistet, nicht für die Malerei, und sein ganzes Werk danach ausgerichtet.

1) Problem der Form S. 33

2) ebenda S. 33

Zum ersten Mal ist hier der Einfluß der Organisation des Gesichtssinnes auf die bildende Kunst, die Bedeutung des Sehvorganges für die Gesetze künstlerischer Gestaltung klar erkannt.

Aufgrund dessen sind auch seine Zeichnungen, die sich ebenfalls an diese Erkenntnisse halten, von einer objektiven Sehweise geprägt, die das Darzustellende klar und in oft vereinfachender Zeichenweise wiedergibt.

Der Betrachter wird nie in die Darstellung miteinbezogen, wie z.B. bei Böcklin¹⁾ (Abb. 16), sondern er empfindet bei Hildebrand in der Wiedergabe desselben Themas (U 111) eine Objektivität der Darstellung, einen Abstand, den der Künstler für sich selbst vollzog und auch dadurch veranschaulichte, daß er zwischen den Betrachter und die belauschte Nymphe die dunklen Silhouetten der heranschleichenden Satyrn schob.

Wie wichtig Hildebrand die Verkörperung seiner inneren Vorstellung als eigentlich künstlerisches Moment war, zeigt seine Aussage über das Porträt im Vergleich zu einer freien Komposition:

"Der Sinn für das Leben (generelle) und für das Lebendige (individuelle) ist zweierlei. Für ein gutes Porträt sind beide Interessen unerläßlich. Denn wenn auch künstlerisch die Lebensstärke an sich, wie sie allein durch das Generelle zustande kommt, ausschlaggebend ist, so ist doch das Interesse am Sonderfall und an der Ähnlichkeit der Ausgangspunkt für das Porträt, und es verlangt das volle Aufgehen im tatsächlich Gegebenen."²⁾

Er differenziert seine Gedanken, indem er fortfährt:

"Beim freien Schaffen handelt es sich um eine innere Wahrheit, beim Porträtieren um eine äußere. Doch vermag beim Porträt die Vorstellung das Individuelle so erweitern, daß es mehr und mehr als Bild einer inneren Vorstellung wirkt, während beim freien Schaffen die

1) "Faune, eine schlafende Nymphe belauschend" in: H. Schmid "Arnold Böcklin", München 1922, Tafel 74

2) "Über das Generelle und Individuelle in der Kunst", in: Bock 1969, S. 365

Vorstellungskraft ein Allgemeines in einem immer bestimmteren Rahmen zusammendrängen vermag, so daß es ein Individuelles wird, welches die Illusion der Wirklichkeit gibt."¹⁾

Wenn wir zu dieser Aussage über das Porträt, das Bildnis der "Elisabeth von Herzogenberg" (P 22) und das der alten "Frau von Stockhausen" (P 35) unserer Betrachtung zugrunde legen, so läßt sich die "innere Vorstellung", die Hildebrand von diesen Menschen besaß, in der Verinnerlichung des Ausdruckes ablesen, der zugleich naturgetreu die Züge des Modells wiedergibt.

In den meisten Zeichnungen Hildebrands herrscht ein inneres Leben, in denen die Gestalten für ein Allgemeines der Natur stehen und ebenso ihr individuelles Sein auszudrücken vermögen.

1) "Über das Generelle und Individuelle in der Kunst", in: Bock 1969, S. 370

VII. FUNKTION UND BEDEUTUNG DER ZEICHNUNG FÜR HILDEBRAND

Die Anforderungen, die Hildebrand schon 1867 während seiner Lehrzeit an die Zeichnung stellte, waren hoch.

Zunächst die Zeichnung als Übung im Festhalten unendlicher Einzelbeobachtungen, die sich später zu einem allgemeingültigeren Ganzen zusammenschließen lassen:

"Betreffs des zeichnens bietet sich wenigstens zum skizziren natürlich genug Gelegenheit und ich benutze sie, obschon mich das skizziren nicht befriedigt, da ich nicht nach einer zufälligen Bewegung suche mit den und den Lumpen bekleidet, sondern nach der Darstellung des Allgemeinen, des Begriffs der und der Menschensorte strebe. Einen Kerl zu machen, an dem es uns nicht auffällt, daß er sich gerade so bewegt und dasteht, sondern der uns einen so allgemeinen Begriff eines Menschen und in gewissen Fällen auch seiner Beschäftigung giebt, daß wir ihn bewußt uns auch so und so bewegt denken können und er bliebe doch derselbe. Und dazu die Mittel zu finden, das beim Anschauen der Natur herauszuspüren, das erfordert ein stetes Beobachten."¹⁾

Später war ihm neben dem einfachen Skizzieren von Naturbeobachtungen die Zeichnung zunehmend jenes Mittel, eine ganz bestimmte innere Formvorstellung zum Ausdruck zu bringen. Er erläutert ihre dahingehende Funktion in einem eigens dafür geschriebenen kurzen Aufsatz.²⁾

Die erste Forderung an die Zeichnung besteht in der Darstellung des Gegenstandes in seinem räumlichen Verhältnis zu einer größeren Umgebung:

1) Brief an seine Eltern, Porto d'Anzio, 23. Juli 1867, in: B. Sattler S. 71

2) "Über Zeichnung", in: Bock 1969, S. 294 - 295

"Indem sich das Bild mit der Zunahme der Entfernung beständig vereinfacht, verliert es immer mehr an Verdeutlichung von Kennzeichen, die das Innenleben des Gegenstandes selber ausdrücken. Es stellt rein nur das räumliche Verhältnis des Gegenstandes zum Gesamtraum fest, die räumliche Rolle, die der Gegenstand und seine Teile im großen Ganzen spielt (die malerische Rolle)."¹⁾

Zum anderen muß die Zeichnung jedoch einen lebendigen Ausdruck hervorrufen:

"Beim nahen Standpunkt jedoch existiert auch das Verhältnis zur Funktionsmimik des Gegenstandes. Der ganze Reichtum des inneren Lebens des Organismus, wie er sich als Mechanismus und als Ausdruck von seelischen Vorgängen kundgibt, dringt auf uns ein und fixiert sich in bestimmten räumlichen Vorkommnissen."²⁾

Aus dem Kompromiß dieser beiden Vorstellungen des nahen und entfernten Standpunktes wird die Zeichnung bestehen:

"Der ersteren, welche die Natur behandelt, als hätte der Einzelgegenstand nur eine Bedeutung für uns, indem sie uns das Bild eines allgemeinen Raumes gestaltet, der zweiten, welche uns den Gegenstand als Ausdruck eines Vorganges oder eines Formgebäudes, welches wir als Ursache und Wirkung empfinden, festhält."³⁾

"Dieser gemeinschaftliche Vorstellungsprozeß drückt sich am einfachsten und in seinen Grundzügen in der Zeichnung aus."⁴⁾

Ist der Künstler imstande, die Zeichnung als Ausdruck dieser Vorstellungserfahrung und -überzeugung zu behandeln, "so legt die Zeichnung das kürzeste Zeugnis ab von seiner Anschauungsweise."⁵⁾

1) Bock 1969, S. 294

2) ebenda S. 294

3) ebenda S. 294

4) ebenda S. 295

5) ebenda S. 295

Entsprechend äußert er sich in einem Brief an Hans von Marées:¹⁾

"Man weiß Anfangs garnicht wo hinaus die Grundidee will, wie sie aussieht und muß es ihr erst nach und nach abmerken und nachfühlen, ihr Platz schaffen und dann groß ziehn. Da brauchts dann weniger Striche als Auge und Energie."

Den Ausgangspunkt bildet die "schon Gestalt gewordene künstlerische Vorstellung als Gemälde oder Statue".²⁾ Sie ermöglicht es, "bis zur Analyse fortzuschreiten" und "dieselbe auf wenige Striche zurückzuführen."³⁾

In der Zeichnung, so sagt Hildebrand, kommt der Künstler "seiner eigenen Anschauung auf den letzten Grund", da sie den Eindruck des Gesichtssinns auf "seine einfachsten Erscheinungswerte" zurückführt, sie "als das Skelett des darin enthaltenen Vorstellungslebens ausscheidet, und als Gesichtsvorstellung sich objektiviert."⁴⁾ Auf ihr also, als dem "Skelett des darin enthaltenen Vorstellungslebens", kann die bildhauerische Form basieren. So ist die Zeichnung immer die erste Verwirklichung einer schon sehr differenzierten Vorstellung, aber dennoch für Hildebrand nur ein Durchgangsstadium für das eigentliche Ziel: das Werk.

Entsprechend äußert er sich in einem Brief an Conrad Fiedler:⁵⁾

"Das eigentlich Erwärmende ist es doch, wenn man es⁶⁾ täglich entstehen sieht, und zwar nicht auf dem Papier, sondern in eigentlicher Gestalt."

1) Florenz, 5. Juni 1872, in: B. Sattler S. 137

2) Bock 1969, S. 295

3) ebenda S. 295

4) ebenda S. 295

5) Florenz, 17. Dec. 1889, in: Briefwechsel mit Fiedler S. 291

6) Es handelt sich um die Gruppen des Wittelsbacher Brunnens (V 12 - 16)

Hildebrand war nicht im eigentlichen Sinne Graphiker. Sein ganzes Denken und Arbeiten war immer auf die plastische Gestaltung gerichtet.

Er maß der Zeichnung jedoch eine große Bedeutung zu, indem er sagt: "Die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte."¹⁾

Sie diente der Fixierung des künstlerischen Formvorstellungsprozesses sowie der Vorbereitung der Plastik:

"Diese (die Konzeption) kann nicht genug vorbereitet und durchdacht sein durch Zeichnung und Modell als Vorstudium, um dann mit der größten Besonnenheit im neuen Zeugungsakt aus dem Marmor nach und nach auftauchen zu können."²⁾

Außerdem bildete die so geläuterte Zeichnung während des Zeitabschnittes zwischen 1885 - 1895, in dem Hildebrand das freie Herausheben aus dem Stein ohne plastische Vorlage bevorzugte, den einzigen Anhaltspunkt für den Meißel.

"Viertens kann man ohne alles Modell direct in Stein arbeiten, indem man sich nur durch Zeichnen auf den Stein hilft, das kann man direct nach der Natur (wie bei Porträts) oder ohne Natur rein aus der Vorstellung heraus thun."³⁾

Gleichzeitig entsprach das Zeichnen für Hildebrand einem Ventil, seiner reichen Formenphantasie Ausdruck zu verleihen, "besonders wenn, wie bei mir die Hand immer zeichnen muß".⁴⁾

Eine Freundin des Hauses, Isolde Kurz, berichtet von den Skizzen, die Hildebrand oft abends in angeregter Gesellschaft als "abenteuer-

1) Problem der Form S. 48

2) "Über Michelangelos spätere Plastik", Süddeutsche Monatshefte Mai 1916, in: Gesammelte Aufsätze S. 130

3) Brief an Paul Schuhmann, München, Herbst 1891, in: B. Sattler S. 368

4) Brief an seine Eltern, Porto d'Anzio, 23. Juli 1867, in: B. Sattler S. 71

liche Geburten der Phantasie" auf Papier, Tischtuch oder Tischplatte zeichnete.

"Man sah eine Walpurgisnacht dämonisch toller Naturwesen entstehen, die unmöglichsten Gebilde, verrückt und der Vernunft unerträglich, aber von so mächtigem Lebenswillen und Lebensrausch durchströmt, daß mich oft der unheimliche Gedanke peinigte, es könnte doch am Ende irgendwo solche Geschöpfe geben."¹⁾

Unbelastet von theoretischen oder bildhauerischen Überlegungen können diese Gelegenheitszeichnungen und die Karikaturen als Meditationen auf dem Papier bezeichnet werden, als ein Tagebuch der Einfälle und Erlebnisse, die absichtslos und ohne Zweckgebundenheit entstanden.

Daneben stehen die Porträtzeichnungen und figürlichen Kompositionen, denen Hildebrand folgende Bedeutung zumißt.

"Durch die Arbeit mit anderen Mitteln (vielleicht Malen/Zeichnen) gewinnt man einen frischen, allseitigen Blick, und die dabei gemachten Erfahrungen bringen einen der Aufgabe näher; indem sie einen durch die andere Form von derselben zu entfernen scheinen."^{2) 3)}

1) Isolde Kurz "Florentiner Erinnerungen" S. 203/204

2) Briefwechsel mit Fiedler S. 99

3) Ein zahlenmäßiges Dokument für den Stellenwert der projektunabhängigen Zeichnung im Oeuvre ergibt der Katalog: 403 werkvorbereitende Zeichnungen, darunter 105 Zeichnungen zur Vollplastik, 89 Reliefzeichnungen, 63 Aktzeichnungen und 146 Architekturentwürfe, stehen 261 projektunabhängigen Zeichnungen gegenüber, die sich in 134 freie Kompositionszeichnungen, 68 Porträtzeichnungen und 59 Karikaturen unterteilen.

VIII. STELLENWERT DER ZEICHNUNG IM GESAMTWERK

Die Zeichnung erlaubt zahllose Einblicke in den Entstehungsprozeß der Skulpturen ebenso wie in das Wesen der künstlerischen Persönlichkeit.

Sie ermöglicht ein umfassendes, abgerundetes Bild des Künstlers und seines Oeuvres.

Dazu ein Ausspruch von Stefan Zweig: "Ich weiß von einem Künstler nicht genug, wenn ich nur sein geschaffenes Werk vor mir habe, und bekenne mich zu Goethes Wort, daß man die großen Schöpfungen, um sie ganz zu begreifen, nicht nur in der Vollendung gesehen, sondern auch im Werden belauscht haben muß."¹⁾

Um den geistigen Prozeß des Gestaltens zu verstehen, ist es erforderlich, die Zeichnung in die Überlegung miteinzubeziehen. Sie gibt Auskunft über die Entstehung und die Entwicklung eines Kunstwerkes.

Durch das Bewußtmachen des Ganges der künstlerischen Vorstellungen in den Zeichnungen wird eine eher äußerliche Betrachtungsweise des ausgeführten plastischen Werkes vermieden.

So gehört die Zeichnung als Teilaspekt unbedingt zum Gesamteindruck des bildhauerischen Oeuvres, sie ergänzt und verdeutlicht die Aussage der Skulptur.

In den nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Niederschriften der Zeichnung sind Gedanken und Einfälle zumeist in einer ungehemmten Unmittelbarkeit und Intimität ausgesprochen, wie sie das Endprodukt zumeist nicht gestattet. Sie enthält zum Teil Aspekte, die in der Skulptur nicht zum Tragen kommen.

Aus ihr läßt sich das Bemühen ablesen, der Natur Motive zu entnehmen, die zu einer überzeitlichen Form gebracht, bildhauerisch verwendbar sind.

1) Stefan Zweig: "Die Welt von Gestern". Über Goethes Charakterisierung der Skizze: Aufsatz "Der Sammler und die Seinigen", in: Propyläenausgabe, 12. Band, S. 148.

Wie sich die künstlerische Idee bis zum endgültigen Entwurf entwickelt, haben wir im Vorhergehenden verfolgen können (siehe Kap. III). Die vielfältigen Varianten der Intention konnten uns einen Einblick in den Reichtum der formenden, künstlerischen Fantasie gewähren.

Im Vergleich mit dem Endprodukt weist die Zeichnung im weiteren Sinn die Richtung, die Tendenz der Skulptur auf. So lassen sich aus ihr oft die Einzelelemente der künstlerischen Konzeption sowie die Entwicklung der Figur in ihrer allmählichen Abgrenzung, ihrer Haltung und Bewegung, ihrem Verhältnis zu anderen Figuren, ihrer festen Verankerung in die Komposition ablesen. Der Grad ihrer Ausführung kann die plastische Vorstellung des Künstlers genauer definieren.

Ihre Beschränkung oder ihre Zuspitzung auf eine werdende Einzelfunktion läßt die Zeichnung interessant und als Bereicherung für den Betrachter empfinden. Die Betonung einzelner Elemente verdeutlicht oft eine Phase im Erlebnisablauf des Bildhauers, dem in jenem Augenblick gerade dieses eine Detail wichtiger erschien als vieles andere.

Der Gedanken- und Vorstellungsablauf des Künstlers wird dann an bestimmten Stellen unterbrochen, um in der Zeichnung festgehalten zu werden. So kann auch für die Gesamtkomposition Unwichtiges für den Bildhauer zur Klärung notwendig sein.

Neben der Überbetonung von Einzelheiten, die dem Betrachter die Schwierigkeiten und Stärken des Bildhauers offenbaren, kann es auch geschehen, daß sich bei der Übertragung in die Skulptur der Wertakzent verlagert. So wirken gerade bei Hildebrand einige Vorzeichnungen viel bewegter als das Endprodukt. Sie versprechen ein Momenthaftes der Haltung, das die Übertragung in die Plastik vermissen läßt. Denn hier versuchte sich Hildebrand, auf das Wenigste zu konzentrieren, das für den Betrachter zur Erzeugung der Bildwirkung nötig ist.¹⁾ Die nochmalige Beschränkung führte öfters dazu, ihn als kühlen Klassizisten abzustempeln.

1) Vgl. "Waldhexe", Zeichnung Kat.-Nr. V 49 recto mit der Plastik Abb. 5
vgl. "Amazonenrelief", Zeichnung Kat.-Nr. R 15 mit Abb. 2

"Erst aus den Entwürfen sieht man, wieviel Ausdruck, Leben und Kraft Hildebrand manchmal dem Ernst, mit welchem er sein Formideal auf-
faßte, geopfert hat."¹⁾

Demzufolge prägte in den Augen der Zeitgenossen diese strenge Einfachheit der Gesamtform im Zusammenhang mit der vornehmlich und all-
zu theoretisch aufgefaßten Schrift "Das Problem der Form" die Auf-
fassung von Hildebrands Kunst.

Unbeachteter blieben die Werke, die das Organisch-Lebendige oder auch
das Poetische seiner Kunst offenbaren, z.B. der Straßburger Vater
Rhein (Abb. 4), der Marsyas (Heilmeyer 1922, Tafel 26) oder die vielen
Details wie die Wasserspeier des Wittelbacher Brunnen ((Heilmeyer
Tafel 69 u. 70). Neben der Vielzahl seiner eigenhändigen Büsten, vor
allem den Porträts seiner Familie, spricht das Unmittelbare des Er-
lebens und Beobachtens wohl am deutlichsten aus seinen Zeichnungen.
In ihrer frei bewegten Linienggebung überwiegt seit den 80er Jahren
das poetisch-lyrische Element und bildet so ein Gegengewicht zu den
form-orientierten skulpturalen Werken, die in der Literatur gerne
als "klassizistisch" eingeordnet wurden.

Hinzu kam, daß durch Gehilfenarbeit manche Plastik eine sehr unter-
schiedliche Qualität aufwies und oft auch nicht zur Zufriedenheit des
Meisters geriet.²⁾

Hildebrand verzichtete in höherem Alter darauf, frei aus dem Stein
zu hauen und ließ, unter Mißachtung seiner eigenen theoretischen For-
derungen³⁾ viele Werke mit Hilfe der Punktiermethode schaffen.

1) Bäumler S. 6

2) lt. mündlicher Aussage von Bernhard Sattler

3) s. "Bildhauerei in Stein", in: Problem der Form S. 48 ff.

Als Grundlage dienten seinen Mitarbeitern die von ihm erstellten zeichnerischen Vorlagen und meist auch eigenhändig modellierte Bozzetti. So läßt sich die Ursprünglichkeit der Konzeption zumeist nur aus diesen ablesen (z.B. V 69 recto u. verso, V 71 / R 57 - 60).

Hiermit kommt den erhaltenen Vorzeichnungen der späten Schaffensphase eine große Bedeutung zu.

Für die vielen architektonischen Projekte, mit denen sich Hildebrand seit den 80er Jahren beschäftigte, und die zu seinem eigenen Leidwesen nur in den wenigsten Fällen zur Ausführung kamen, bilden die Zeichnungen die einzigen Zeugnisse.¹⁾

Ihre Anzahl und ihre Vielfalt weisen auf den Reichtum der architektonischen Gestaltungsmöglichkeiten hin.

Die Zeichnungen, die Vielzahl der Skizzen und Projekte geben Auskunft über Hildebrands künstlerische Zielsetzung, indem sie seine Suche nach einem allgemeingültigen Formgefäß für die Gesamterscheinung der menschlichen Existenz vor Augen führen. Sie verdeutlichen gleichzeitig, daß nicht die Form allein das Wesen seiner Kunst ausmacht.

Als aufschlußreich erweist sich in diesem Zusammenhang eine vergleichende Betrachtung des Entwicklungsablaufes von Skulptur und Zeichnung. Wir stellen Übereinstimmungen fest, in denen der Zeichnung eine bestätigende bzw. erläuternde Funktion zufällt.

Mitte der 80er Jahre löste sich Hildebrand von der bis zu diesem Zeitpunkt verwendeten Technik des Modellierens in Gips und Ton und begann, einzelne Figuren frei aus dem Stein zu hauen.²⁾

Gleichzeitig wuchs sein Interesse an figurenreichen Szenen, die ins Relief eingebunden wurden.³⁾

1) s. Kat.-Nr. B 37 - 51 / D 8 - 34 / G 18 - 31 / BA 1 - 30

2) s. Briefstelle 21 im Anhang

3) s. Briefstelle 15 und 16 ebenda

Entsprechend nehmen in der Zeichnung die mehrfigurigen Darstellungen mit landschaftlichem Hintergrund zu (U 7 - 9, 37, 98 - 100, 105).

Im Vergleich der stilistischen Komponenten läßt sich feststellen, daß die Entwicklung von der gebundenen zur freien Ausdrucksweise führte.

"Er suchte antike Skulpturen nicht im kühlen Licht einer Glyptothek, sondern in den Gartensälen und zwischen den Fontänen einer römischen Villa. Zwischen diesen beiden Polen, dem Antikenbild des Spätbarock, wie es in den Sammlungen der Villa Borghese, Ludovisi oder Este einmal seinen Niederschlag gefunden hatte, und jenem Florentiner Rationalismus, mit dem dieser Marburger Professorensohn bildnerische Probleme denkerisch zu bewältigen suchte, muß man den geistigen Ort seiner Kunst suchen. Dabei führt die Entwicklung von Florenz nach Rom, von der gebundenen zur freien Form, vom Einzelwerk zur Gestaltung der künstlerisch belebten Situation."¹⁾

Diese Beobachtung der skulpturalen Entwicklung läuft mit den Zeichnungen parallel, ja tritt in ihnen deutlich zutage (s. Kap. II).

Dem entspricht ein Ausspruch des 65jährigen Bildhauers:

"Sehen Sie, den Bernini habe ich in jungen Jahren nicht ausstehen können, jetzt im Alter beeindruckt er mich tief. Man möchte meinen, der einzelne Mensch macht ganz dieselbe zeitliche Entwicklung durch wie die Bildkunst selber."²⁾

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß erst die werkvorbereitenden Zeichnungen Hildebrands dem Betrachter einen Einblick in den Werdegang des Werkes ermöglichen, daß sie demnach die Grundlage für ein tiefergehendes Verständnis bilden.

Aus ihnen spricht etwas sehr Persönliches, ja Intimes, da sie den

1) W. Braunfels "Der Kölner Hildebrand Brunnen", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 17/1955 Köln, S. 205

2) Helene Raff "Adolf von Hildebrand", in: Blätter vom Lebensbaum, München 1938, S. 259

Vorgang der inneren Entwicklung, der Erregung und des Ringens um die Formung zeigen.

Die Vorzeichnungen ermöglichen aufgrund ihrer Vielseitigkeit eine gerechte und umfassende Interpretation eines bildhauerischen Werkes, das als das ausgefilterte, für gut befundene Endergebnis einer viel größeren Formenfülle nun besser und tiefer begriffen werden kann.

Die Zeichnungen gewähren jedoch nicht nur einen Einblick in den Arbeitsprozeß zum tieferen Verständnis des fertigen Werkes, sondern geben zum anderen Auskunft über die Einfälle und Erlebnisse des Künstlers, die ohne Zweckorientierung sich in Gelegenheitsskizzen und Karikaturen als Ausdruck seiner Lebensfülle niederschlugen. Neben den auf die künstlerische Verwirklichung seiner Formprobleme zielenden Zeichnungen sind sie absichtsloser, leichtgewichtig und verraten in den Karikaturen seine satirische Beobachtungsgabe, seinen Lebenshumor, seine lachende Kritik an Schwächen und Situationen beobachteter Freunde und Mitbürger. Sie verraten uns weniger von seinen künstlerischen Absichten, viel aber von seiner menschlichen Persönlichkeit.

Seine Zeitgenossen schildern Hildebrand als Menschen voller Lebensbejahung, der, von Sorgen unbelastet, eine fröhliche Atmosphäre um sich verbreitete.¹⁾

So fehlen seinen Darstellungen im Gegensatz zu neuen Tendenzen in der Kunst vieler seiner Zeitgenossen problemorientierte Inhalte. Seine Kunst prägen gleichsam zeitlose, in harmonischem Sein gegebene Gestalten. Aus seinen Karikaturen lassen sich weder Gesellschafts- noch Zeitkritik, noch irgendeine Art von Unzufriedenheit entnehmen (s. Kap. IV, 3).

Auch in der Zeichenweise zeigt sich die bewußt gebändigte Form, die, mit ruhiger Hand ausgeführt, auf den Zug seiner Begabung hinweist, der im Maßhalten besteht.

1) Isolde Kurz "Der Meister von San Francesco", Tübingen 1931, S. 17

Die Klarheit erscheint gelegentlich gepaart mit einer naiv-kindlichen Freude an humoristisch bacchantischen Fabelwesen (U 43 - 47) und Märchengestalten, die er - mit einer Erläuterung in Versform versehen - hin und wieder zur Freude seiner Enkelkinder schuf (U 90 - 95).

"Einsam in seinem Innersten, blieb er sein ganzes Leben lang vollkommen naiv und weltfremd, eine seltene Eigenschaft bei seiner Verstandesklarheit. Seine Naivität hing eng zusammen mit großer Sachlichkeit."¹⁾

Abschließend läßt sich feststellen, daß alle Gebiete, für die Hildebrand begabt war, die Bildhauerei, die Architektur, selbst malerisches Ausdrucksverlangen in seinen Zeichnungen enthalten sind.

Ihr Wert liegt in der Erläuterung und Differenzierung der einzelnen Elemente, aus denen sich letztlich sein plastisches Werk zusammenfügt.

So findet sich das altdeutsche Element seiner Kunst in der Porträtzeichnung und das humoristische in der Karikatur. Ihr formbetonender und nicht anders ihr auch poetisch-lyrischer Charakter ist in der freien Komposition vertreten sowie die Freude am menschlichen Körper als dem vornehmsten Gegenstand der Darstellung, die wir gleichzeitig in den Aktzeichnungen antreffen.

1) Theodor Georgii "Adolf v. Hildebrand" in: Sonderabdruck aus den Süddeutschen Monatsheften, Februar 1921

IX. ABSCHLIESSENDE ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit hat zeigen können, daß das zeichnerische Werk Hildebrands viel umfangreicher und bedeutender ist, als bisher angenommen wurde.

So eröffnet sich eine Informationsquelle, die über das bildhauerische Werk weit hinausgehend, Auskunft gibt über das Oeuvre sowie die Persönlichkeit des Meisters.

In den Zeichnungen, so haben wir es an den vorbereitenden Skizzen verfolgen können, durchbricht immer wieder der Strom der Einfälle, deren Linienlebendigkeit unmittelbarer Ausdruck der spontanen Gefühlsbewegung des Künstlers ist, die angestrebte Formenstrenge. Diese, die sowohl aus den verstandesbetonten Betrachtungen vor der Natur als auch aus den künstlerischen Gestaltungsprozessen resultierte, strebte danach, theoretische Richtlinien für das Gestalten zu erfassen. Sie lenkte das Gefühl des Künstlers und verwies die Fantasie in ihre Grenzen. In der Beschäftigung mit den vorbereitenden Skizzen erhält jedoch die Beurteilung des bildhauerischen Werkes eine zusätzliche Perspektive und Dimension. Sie verweisen auf das in ihr verborgene Leben, das verdeckt durch die Strenge und Glattheit der äußeren Form oft nicht zum Tragen kommen kann. Die Wurzeln der Kraft, aus der Hildebrand schuf, lebendige Empfindung, bewegte und bewegliche Vorstellungskraft treten hier ans Licht.

Die Zeichnung vermittelt dem Beschauer vertieftes Verständnis der Skulptur und der Intention wie auch der wahren Gestalt des Künstlers.

Der informative Charakter der werkvorbereitenden Zeichnung beschränkt sich nicht nur auf eine Erläuterung der Arbeitsweise, sondern zeigt deutlicher als das skulpturale Werk, womit sich der Künstler schwerpunktmäßig in den einzelnen Schaffensphasen beschäftigte.

Denn nur ein geringer Prozentsatz seiner Werke wurde ausgeführt und kam an die Öffentlichkeit. Unbekannt blieben bis jetzt eine Anzahl von Reliefentwürfen,¹⁾ die Hildebrand hauptsächlich ab Mitte der 80er Jahre bis 1890 beschäftigten sowie ein Teil der für Brunnen und Denkmäler konzipierten tektonischen Plastik.²⁾

Wichtiger noch sind die zahlreichen architektonischen Überlegungen, auf die sich Hildebrand ab Ende der 80er Jahre konzentrierte.³⁾

Ein Interesse an Brunnenanlagen⁴⁾ und Bauten⁵⁾ lassen schon Entwürfe aus den 70er Jahren erkennen.

Hildebrands Beschäftigung mit architektonischen Anlagen zeigt die Vielzahl der Entwürfe für Brunnen,⁶⁾ Denkmäler⁷⁾ und Gräber⁸⁾, die 1887/88 einsetzt und sich bis 1918 verfolgen läßt. Hinzu kam seine Planung von Bauprojekten⁹⁾ ab 1895.

Weiter verweisen die Zeichnungen auf die vielen Möglichkeiten, die Hildebrand aufgrund der Vielfalt seiner Ausdrucksmöglichkeiten in der Gestaltung des bildhauerischen Werkes hätte einschlagen können. Er jedoch ging den Weg der vom Verstand gezügelten Kunst, die den geformten Ausdruck starken Gefühls nur in Unterordnung unter die Form zuließ. Die Zeichnung allein verrät die Stärke des Temperaments. Sie wurde so zum Ventil seiner lebhaften Fantasie.

1) R 62 - 77

2) V 72 - 101

3) Sie wurden teilweise in der Dissertation von Dietrich Sattler erfaßt.

4) B 37 - 44

5) BA 1 - 4

6) B 45 - 51

7) D 8 - 34

8) G 18 - 31

9) BA 5 - 30

Seinem Wunsch nach Einfachheit und Klarheit der Darstellung entsprach die Wahl seiner Vorbilder: Antike, Renaissance und - Marées.

So war der Weg seiner Kunst vorgezeichnet.

Sein Bedürfnis nach einer Formulierung des theoretischen Gedankengutes und seine zunehmende Beschäftigung mit der entstehenden Schrift "Problem der Form" steigerte gleichzeitig den Willen, in der formalen Gestaltung seiner Werke seinen Erkenntnissen der Seh- und Auffassungsgesetzmäßigkeiten der menschlichen Wahrnehmung Rechnung zu tragen.

Auch nach der späteren Hinwendung zu einer weicheren, mehr umschreibenden Linienführung erinnert die Zeichnung immer an die festen Grenzen der Form, die vor die Fläche gestellt, zu einem bestimmt umrissenen Bild wird.

So spricht in der Betonung der Umrisse aus fast jeder Zeichnung die Einsicht und Zielrichtung des Bildhauers.

Gleichzeitig verweisen sie auf das naturhaft-quellende, oft lyrische Moment seiner Kunst, das vielfach in der Beurteilung seines Oeuvres übersehen wurde.

Eine genauere Kenntnis der Zeichnungen kann einer einseitigen Beurteilung Hildebrands, die ihn zu einem Klassizisten stempelte, entgegenwirken. Sie lehrt, die Überbewertung der formalen Gesichtspunkte in Hildebrands Werk als ungerecht zu empfinden, und die unklassizistische Ursprünglichkeit seiner Vorstellungswelt und Vorstellungskraft in seiner Kunst auch im abgeklärten Werk zu erkennen, in dem er diesen in der Zeichnung sichtbaren Merkmalen seiner Persönlichkeit kein Hervortreten mehr gestattet.

So hat es sich als fruchtbar erwiesen, die Zeichnungen des Bildhauers Adolf von Hildebrand zu untersuchen.

Zitat Hildebrands:

"So lasen wir denn auch aus den Handzeichnungen der großen Meister heraus, wieweit und in welcher Weise sie als Maler oder Bildhauer sich die Natur lebendig vorgestellt haben. Wir sehen in ihnen nur unendliche Mannigfaltigkeit der künstlerischen Individualität niederlegt, wie sie sich in der Art der Körperempfindung, und in der Art der Erscheinungswerte für den Raum als Gemeinschaft in der Gesichtsvorstellung ausspricht."¹⁾

1) "Über Zeichnung", in: Bock 1969 S. 295

Briefstellen

1865

1. Hildebrand über die Nürnberger Kunstgewerbeschule:
"Es war Vorschrift, ein Jahr lang nach Abgüssen zu zeichnen, bevor man nach einem lebenden Modell arbeiten durfte. Das hatte dann zur Folge, daß ich immer weniger die Schule besuchte und zu Hause mich auf meine Weise abquälte mit sogenannten Kompositionen, die nach damaliger Auffassung Szenen aus Dichtungen wie der Frithjof-Sage und den Nibelungen darstellen mußten."¹⁾

1867

2. "Einen Monat trieb ich mich staunend in Rom herum, mit einem Skizzenbuch überall rasch etwas fixierend."²⁾
3. "Dort (in Rom) machte er die Bekanntschaft des Malers Hans von Marées, als dessen Schüler er sich ansieht, da er ihm allein seine künstlerische Ausbildung verdankt."³⁾
4. "In Rom werde ich im Atelier von Marées mich etwas auf das Malen werfen und hoffe unter seiner Anleitung rasche Fortschritte zu machen, da er jetzt nach zehnjähriger Mühe endlich im Klaren ist und so mir sein Resultat in kurzer Zeit schenken kann, da mit der Klarheit sich auch immer die Mittel vereinfachen. - Allen Künstlern, mit denen ich bis jetzt zusammengekommen habe ichs an einer gewissen Geschicklichkeit vorausgethan, z.B. in kleinen Sachen, eine Figur in den Sand von 15 Fuß Länge gleich so hinzeichnen und zwar im Verhältniß richtig, und das ohne alle Mühe und sehr rasch etc. Ich habe die Hand in der Gewalt aber

1) H. Bock, Frankfurt 1972, S. 472

2) ebd., S. 475

3) B. Sattler, Brief an Unbekannt, Florenz, 10. Juni 1877, S. 242

es hat sich auch natürlicher Weise ein gut Stück Manier dabei eingeschlichen, und die muß ich los werden, wenn ich was besseres will. Dadurch daß wir von klein auf so viele moderne Sachen sehen, gewöhnt sich unser Auge die Natur auch so zu sehn und deßhalb muß man zuerst ganz anders sehn lernen. Ein Kopf erscheint uns jetzt ganz anders als einem alten Künstler und zwar erscheint er uns sehr trocken und nüchtern; nicht daß wir die Nüchternheit empfinden, sondern es ist unser Geschmack. Und wenn mir auch dies moderne Sehn schrecklich zuwider und mich ein modernes Kunstwerk ungemein anekelt, so steck ich bis jetzt doch noch zu sehr in der Zeitrichtung und ohne es zu merken macht meine Hand einen Strich, den ich verachte und das wird natürlich noch einige Zeit dauern, bis ich mich da hinaus gearbeitet habe, Der Marées ist draußen, weßhalb ich ihn sehr achte und überhaupt ist er der begabteste Mensch, den ich bis jetzt kennen gelernt habe, da er fast 10 Jahre älter ist, so bietet er mir natürlich mehr, als ich ihm."¹⁾

1873

5. Marées an Fiedler:

"Dieser (der Fries) und die Pilaster, wie alles Architektonische sind von Hildebrands Erfindung, das Ganze nach gemeinschaftlichen Plänen, die Skizzen zu den fünf Hauptbildern von mir, zum Theil von Hildebrand."²⁾

1875

6. Irene Hildebrand:

"Er hat hier Viel gezeichnet, ich habe eine Mappe in der ich die schönen Blätter sammele."³⁾

1) B. Sattler, Porto d'Anunzio, 8. Aug. 1867, S. 74

2) H. v. Marées Briefe, Brief an Fiedler, Neapel, 20. Juli 1873, S. 74

3) B. Sattler, Brief an Fiedler, Venedig, 25. Nov. 1875, S. 217

1877

In Windsor Castle anlässlich einer Büste des Prinzen Leopold von England:

7. "Herrliche Holbein'sche Handzeichnungen habe ich in der Bibliothek in Windsor gesehen. Eine Masse Portraits wie nirgends."¹⁾
"Die sind ganz wunderbar ..., lerne viel dabei."²⁾
8. Aus dem Sommerdomizil Bagni di Lucca schreibt er:
"Ich zeichne hauptsächlich und hoffe, mein Wachsfigürle hier vorwärts zu bringen."³⁾
"Schwer trenne ich mich von meinen Malversuchen, leider kann ich nicht zweierlei zugleich arbeiten, ich muß an einem Faden spinnen und so muß ich warten auf bessere Zeit. Soviel hab ich gesehen bei meinen luccheser Arbeiten, daß poetisches Phantasieren auf der Leinwand nicht schwer ist, und daß bei consequentem Weiterführen einer Vorstellung mir meine plastische Erfahrung und begrenzte Vorstellungsweise sehr zu Statten kommen, sodaß ich vollste Hoffnung habe, es zu was bringen zu können. Dazu weiß ich von keinen speciellen Malhypothesen -..."⁴⁾
9. "... zwei Porträts, die ich von Hillebrand und der Laussot gezeichnet habe. Die Zeichnungen sind recht gelungen"⁵⁾

1878

10. Den Sommer verbrachte Hildebrand mit seiner Familie und dem befreundeten Malerehepaar Johann Ernst Sattler in Vahrn am Brenner. Er widmete sich erneut der Malerei. "Gearbeitet habe ich hier beständig und zwar gemalt. Große Bauernporträts an die Holzwände."⁶⁾ Das hat mir einen großen Schups vorwärts gegeben. Auch

1) B. Sattler, London, 6. Juli 1877, S. 244

2) Ders., London, 11. Juli 1877, S. 245

3) Briefwechsel mit Fiedler, Bagni di Lucca, 7. Aug. 1877, S. 95

4) Briefwechsel mit Fiedler, Florenz, 28. Sept. 1877, S. 96

5) Briefwechsel mit Fiedler, Florenz, 30. Okt. 1877, S. 97

6) Heilmeyer 1902, Abb. 9

meinen jüngsten Bruder habe ich portraitiert¹⁾... „²⁾ Außerdem schuf Hildebrand Porträtzeichnungen von Johann Ernst Sattler und seiner Frau.³⁾

1879

11. 1879 bekam Hildebrand das erste Gemälde Hans von Marées seit ihrer Trennung zu Gesicht. Es handelte sich um die "Lebensalter"⁴⁾, die er in seiner Begeisterung sofort kopierte. "Alles in seinem Bild hat seine positive Existenz in der poetischen Anregung. ... So bahnt er eine neue frische Kunstentwicklung an, indem er für die gegenständliche, objective Durchbildung ein von und für die Fantasie extrahirtes Naturobject anzeigt."⁵⁾ In Anlehnung an die "Lebensalter" entstand eine Folge figurativer Kompositionszeichnungen "Die Orangenpflücker".

1881

12. Im Dezember 1881 schreibt Hildebrand an Fiedler: "Der Wiener Brand hat mir keine Ruhe gelassen und ich habe alle Nächte gegessen und an einem Theaterplan gezeichnet. Freilich fehlen mir die bestimmten, speziellen Anforderungen um etwas ganz Bestimmtes zu machen, und es kommt nur zur Ausbildung eines Princips nach innen und außen. Dumm, daß ich so isoliert und abseits sitze und hie und da kribbelt es mich etwas, mich nutzbarer zu machen und von den Menschen mehr ausgenutzt zu werden."⁶⁾

1) keine Abb.

2) B. Sattler, Brief an Kleinenberg, Vahrn, 29. Aug. 1878, S. 251

3) Kat.-Nr. P 6 u. 7

4) Meier-Graefe, Bd. II, Nr. 280

5) B. Sattler, Brief an Kleinenberg, Florenz, 13. Mai 1879, S. 254

6) Briefwechsel mit Fiedler, Florenz, 25. Dez. 1881, S. 175/176

1886

13. Hildebrand über das "Problem der Form":

"Übrigens kann es practisch sehr nützen, weil es einem feste Grundsätze verschafft, und das hilft. Bei mir ist es ja auch nur entstanden aus dem Bedürfnis, mir bei der Arbeit klar bewußt zu werden, und ich spüre einen großen Einfluß auf meine Arbeiten."¹⁾

1887

14. "Einstweilen mache ich eine Büste von Rasponi und Montag fange ich die Sgraffitti an."²⁾ An einem Relief der vier Mädchen zeichne ich auch."³⁾

1888

15. "Seit Ihrem Hiersein bin ich sehr mit mehreren großen Reliefs beschäftigt. 2 Einzelfiguren, die ich schon ziemlich weit hatte, habe ich wieder demolirt, ich hatte das Bedürfnis einmal aus der Einzelfigur heraus in andere Vorstellungen und Überlegungen zu treten. Bewegtere Sachen, mehrere Figuren und Pferde. Daß ich so lange gezögert habe, mich an so was zu wagen, hatte sein gutes, denn die organische Form muß einem ziemlich geläufig sein, wenn es sich um den Zusammenhang von mehreren Figuren handelt, deren Einheit nur in der Vorstellung möglich. Mir ist dabei manche Klippe bei den Arbeiten von Marées noch deutlicher geworden."⁴⁾

1) Briefwechsel mit Fiedler, Florenz, 26. Jan. 1886, S. 236

2) Abb. im Hildebrand-Archiv, Fresken im Wirtschaftsgebäude der Rasponi in Barbiella b. Florenz - zerstört

3) B. Sattler, Brief an Fiedler, Florenz, 16. Juni 1887, S. 305

4) B. Sattler, Brief an Kleinenberg, Florenz, 26. Jan. 1888, S. 311

16. "Ich habe mich diesen Winter innerlich hin und her gewälzt und eigentlich weniger gethan als sonst, es giebt so eine Art innerer Erdbeben wo sich neue Krater öffnen und wo man stille hält und die Natur machen läßt. Letzthin, wo ich im etruskischen Muesum war und ich neu gefundene Terracotten zu sehn bekam - große schöne Figuren - da sah ich den Weg vor mir. ... Und stets neue Einzelfiguren so in die Luft zu setzen, das ist mir nicht genug. Andere Probleme - figurenreiche Sachen mit Architectur ziehn mich. ..., wenn ich mir meinen Ofen selber baue und selber brenne"1)

1889

17. "Ich bin eigentlich in einer dummen Lage mit dem Münchner Brunnen. Der Brunnen interessiert mich sehr und ich kann nicht anders, als ihn mir ganz ausdenken. Er ist sehr originell und der Situation entsprechend; deshalb auch nicht sonst zu gebrauchen. (Und dann, wo sind denn die Gelegenheiten für mich?) Nun sind auch zwei Gruppen dabei, alles Andere architectonisch. Du weißt, daß ich meine Idee Seitz so ungefähr mittheilte und Seidl sie ausarbeiten wollte. Das wäre nun Alles schön und gut, aber die Plastik? Da thuts mir doch leid, wenn die schöne Idee verhunzt wird und der Brunnen doch nicht so wird wie er sein sollte. Ich habe nun auch die Gruppe modelliert. Eine ist die Europa auf dem Stier, die Andere der Widder mit den beiden Liebenden - wie heißen sie doch? - die kämen so zu stehn: (Zeichnung.)2)
18. Im November bittet er in einem Schreiben an Rudolf Seitz um Austritt aus dem Jurykollegium: "Wie Sie wissen, hatte schon damals die Aufgabe, mit der ich mich nur als urtheilendes Jurymitglied zu befassen hatte, für mich die Folge, daß ich mir

1) B. Sattler, Brief an Herzogenbergs, Florenz, 10. März 1888, S. 316/17

2) Briefwechsel mit Fiedler, 13. Oct. 1889, S. 287 - 88

ein eigenes Bild von der Lösung machte und daß ich damals als ein im Stillen mitproducierender schon in eine etwas seltsame Lage den anderen Entwürfen gegenüber kam. Nun hat mich aber die Aufgabe noch weiter beschäftigt, so daß ich es nicht unterlassen konnte, mir das Ding mal in Thon zu skizziren und Alles durchzudenken und festzustellen. Mir kann es nur von wahren Interesse sein, meine Idee, von der ich überzeugt bin, realisiert zu sehn. Ich könnte mich also nur in diesem Sinn für die Sache erwärmen, nicht aber, um Preise zu vertheilen an Entwürfe, die wahrscheinlich die Aufgabe in einem mir fremden Sinn lösen."¹⁾

19. "Ich habe mich nun zu einer anderen Fassung der Gruppe entschieden. Statt des Mannes mit der Muschel lasse ich ihn einen Steinblock schleudern (die Gebirgswässer) und allein, ohne Frauenzimmer reiten. Es war mir zu compliciert. Ich hatte auch Centauren versucht, weil diese die Action des Pferdes direct mit der des Menschen verbinden, die ruhigen Theile, wie der des Pferdehalses und Kopf und das reitende Bein fallen dann weg und dadurch wird eine große Vereinfachung erzielt. Das Ganze verlor aber an Masse und ich bin dann wieder zu den Thieren gekommen mit je einer Figur. Nun will ich übermorgen aufs Land nach Baroiella zu dem Stier und dann gleich die Gruppen in 1/3 Größe anfangen. Ich freue mich, endlich wieder an Figuren zu kommen. Es hat mir doch gefehlt und es war mir, als hätte ich verstopft gelebt. Das eigentlich Erwärmende ist doch, wenn man es täglich entstehn sieht, und zwar nicht auf dem Papier, sondern in eigentlicher Gestalt."²⁾

1890

20. "Mittlerweile arbeite ich hier oben ein kleines Modell zu einem großen Neptun, den ich mir auf einem Brunnen denke. In der Art der schweizer Brunnen und als wilden Mann, etwas humoristisch."³⁾

1) B. Sattler, Brief an Rudolf Seitz, 22. Nov. 1889, S. 335

2) Briefwechsel mit Fiedler, Florenz, 17. Dez. 1889, S. 291

3) Briefwechsel mit Fiedler, Montepiano, 30. Juli 1890, S. 304

1891

21. "Seitdem Sie hier waren, habe ich nur direct in Stein gearbeitet, ... Ich bin auf diese Weise auch zu ganz runden Figuren gekommen, immer aus dem Relief heraus, was auf die Conception und Erscheinungsweise den größten Einfluß hat."¹⁾

1893

22. "Ich habe jetzt ein gutes Project für die Prinzregentenstraße modelirt. Das wäre ein schönes Ding, ein Hubertusbrunnen, gedeckt, mit einem Hirsch drinnen, ... Die Jagdidee ist von Seitz und soll ihn (den Prinzregenten) reizen."²⁾

1895

23. "Wie es scheint wird aus dem Hubertusbrunnen etwas, der Prinzregent interessirt sich jetzt auch dafür und zwar nur deswegen weil sein Reiterstandbild am vorderen Ende der Gesamtanlage hinkommt. ... Ich werde mich nun damit befassen, eine Skizze von der Reiterstatue zu ersinnen, damit er das nächstemal was sieht."³⁾

1901

24. "Mein Engel (Grab Hohenlohe) ist im Guß, dann fange ich noch den Siegfried (Wormser Brunnen) an."⁴⁾

1902

25. Zum Vater Rhein Brunnen in Straßburg:
"Man muß nur hinschauen und alle sentimental, pathetischen Vorurtheile vergessen, nicht von Ideen ausgehn und ihre Illustration in der Figur suchen, sondern sie nehmen wie sie aussieht, wie sie sich giebt als gutmüthiger Wassergott und Freund, weder

1) B. Sattler, Brief an Kleinenberg, Florenz, 11. Febr. 1891, S. 359

2) B. Sattler, Brief an Fiedler, München, 29. Juni 1893, S. 409

3) B. Sattler, Brief an seine Frau, 2. April 1895, S. 427

4) B. Sattler, Oktober 1901, S. 483

zum Fürchten noch zum Verweigern. Trauben umranken ihn, heitere Kinder bringen seinen Reichtum und seine Wasser rauschen herbei, im breiten Wasserfall einigen sie sich zum Ganzen, gleichwie in der Natur und das Alles in architectonischer Form geeignet zum heiteren Brunnen, zur Freude und Lust und lebendigem Genießen."¹⁾

1904

26. "Schade daß ich diese Arbeit (Bibliotheksbau, Worms) begraben muß, ich hoffte so sehr damit ein Wort bei der heutigen architectonischen Anschauung mitzusprechen. Jetzt hoffe ich auf das Gesandtschaftspalais (München)."²⁾

1907

27. Zur Vollendung des Hubertus-Brunnen:
"Was ich in der Jugend geträumt und mir vorgeschwebt ist als Etwas was erreicht werden müßte von mir, das scheint mir hier wirklich vor mir zu stehn. Das Fachmännische, Handwerkliche entbehrt doch immer der unmittelbaren Naivität auch bei den besten Sachen und so ist seit Athen selten die Architectur eine reine menschliche Ausdruckweise ohne zeitliche Gewöhnungen und Zunftregeln gewesen. Von dieser geistigen Freiheit hat der Bau etwas mitbekommen. Die Ruhe und der Wohlklang macht einen die Mittel vergessen. Was da ist, wirkt zusammen, nichts geht verloren im Zusammenklang, geht darin auf und gipfelt in der Plastik."³⁾

1908

28. "Ich habe mich die Zeit über nur mit Architectur beschäftigt.

1) B. Sattler, Brief an die Primaner des Straßburger Lyzeums, Florenz, 20, Juni 1902, S. 487

2) B. Sattler, Brief an Cosima Wagner, München, 16. Jan. 1904, S. 494

3) B. Sattler, Brief an Cosima Wagner, München, April 1907, S. 522

Einmal das ungarische Bad ausgeheckt und dann einen Theaterbau, der auf einem neuen System beruht. Er soll für die Stuttgarter Concurrenz fertig werden."¹⁾

1909

29. "Mein Bismarck wartet auf Sonne, erst wenn das Gipsmodell trocken ist, kann ich es ins Freie stellen und fotografieren lassen."²⁾

1910

30. "Gemacht habe ich auch allerlei in der Zeit - die Hauptsache, der Bismarck zu Pferd wird diesen Sommer in Bremen aufgestellt."³⁾

1913

31. "Mittlerweile habe ich für den Wormser Brunnen den jungen Siegfried modelliert, der mir große Freude macht. Für die weiblichen Figuren zum Hubertusbrunnen finde ich hier absolut kein passendes Modell. Ich werde mir das für Rom aufsparen, wo ich Aussicht habe im Winter ein vortreffliches Atelier zu bekommen, ..." ⁴⁾

1914

32. "Ich beschäftige mich jetzt mit den beiden weiblichen Figuren für den Hubertusbrunnen. Eine ältere Waldhexe ist dabei und nicht ohne. Doch ist's nicht leicht ein passendes Modell zu finden. Das ist überhaupt ein schwieriger Punkt, wenn man von der Erfindung ausgeht. Geht man umgekehrt vom Modell aus und macht das Passende daraus oder blos eine Aktfigur so ist man im Vor-

1) B. Sattler, Brief an Prinz Rupprecht von Bayern, Florenz, 14. Juni 1908, S. 539
2) B. Sattler, München 1909, Brief an Cosima Wagner, S. 557
3) B. Sattler, Florenz, 9. März 1910, Brief an Wilhelm Füssli, S. 584
4) B. Sattler, Brief an Prinz Rupprecht von Bayern, Florenz, 24. April 1913, S. 613

theil bei der Darstellungsarbeit. Dichtung und Wahrheit sind verschiedene Elemente und schwer zu einigen."¹⁾

33. "Aus einer Reise nach Meiningen, die ich mit Prinz Ernst vorhatte um den passenden Platz für das Denkmal (für Herzog Georg II) auszusuchen, wurde auch nichts mehr und man lebte nur in den Kriegsereignissen."²⁾

1915

34. "Sehr freut es mich zu hören, daß Sie mit der famosen Waldhexe schon fast fertig sind und die aufgezwungene Muße dazu ausnützen wollen, nun auch die letzte der 4 Figuren (junge Jägerin) zur Ausführung zu bringen. Daß die Figuren bald an ihre Plätze kommen, dafür werde ich schon sorgen."³⁾

1916

35. "Ich habe mittlerweile mich mit Zeichnungen amüsiert für einen Saal in Sattlers Bau in Elmau. Lebensgroße Figuren grau in grau als Gegensatz zu farbigen Städtebildern. ... Solch Improvisiren ist ein Heidenspaß. Leider hat man so selten solche Veranlassung."⁴⁾

1917

36. "Im Atelier habe ich bis jetzt mit der jungen Jägerin zu thun gehabt, um sie in Gips für die Bronze genügend fertig zu stellen, eine sehr langwierige Arbeit. Jetzt will ich mich dann noch

1) B. Sattler, Brief an Kronprinz Rupprecht von Bayern, Rom, 8. Febr. 1914, S. 617

2) B. Sattler, Brief an Helene Freifrau von Heldburg, München, Dez. 1914, S. 627

3) B. Sattler, Brief von Prinz Rupprecht von Bayern, 22. April 1915, S. 632 - 633

4) B. Sattler, Brief an Prinz Rupprecht von Bayern, München, 20. Januar 1916, S. 646

mit dem jungen Jäger beschäftigen und sehn wie ich ihn noch weiter treibe."1)

1918

37. "Meine Figur (Grabengel für Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen) ist gegossen und es wird sich nun fragen wie die Sache weiter läuft."2)

1919

38. "Übrigens arbeite ich an dem Hofgartenbau³⁾ immer weiter. Die Möglichkeit des Realisirens hat ja mit dem künstlerischen Problem nichts zu thun - ... - nur die Berücksichtigung der realen Forderungen. ... Meine sonstigen Arbeiten wie der Kölner Brunnen und der Grabengel ruhen, da die Steine nicht geliefert werden, weshalb ich mich jetzt mit der Fertigstellung der 4. Figur für den Hubertusbrunnen (junger Jäger) beschäftigen werde."4)

1) B. Sattler, Brief an Prinz Rupprecht von Bayern, München, 7. März 1917, S. 659 - 660

2) B. Sattler, Brief an Prinz Rupprecht von Bayern, 19. März 1918, S. 681

3) Südlicher Abschluß des Armeemuseums in München, Kat.-Nr. BA 30

4) B. Sattler, Brief an Prinz Rupprecht v. Bayern, München, 19. Jan. 1919, S. 694

Literaturverzeichnis

(einschließlich der im Text und Katalog verwendeten Abkürzungen)

- Agarwal, Bipin Kumar: Langer, Hildebrand and space in art, in:
The Journal of aesthetion and art criticism,
31 / 1973 / S. 513
- Albrechtskirchinger, Georg: Hildebrands Brunnenschöpfungen für München,
Festschrift: Kronprinz Rupprecht v. Bayern
zum 85. Geburtstag, 18. Mai 1954
- Bäumler, Alfred: Adolf v. Hildebrand - Handzeichnungen,
Faksimile-Ausgabe 1923, Piper Verlag, München
(zitiert: Bäumler)
- Barth, Wilhelm: Hans v. Marées, Basel 1930
- Bauer, Hermann: Kunsthistorik, Verlag C. Beck, München 1976
- Baum, Julius: Skizzenbuch von Hans v. Marées, München 1922
- Beenken, Hermann: Das 19. Jh. in der deutschen Kunst, München
1944
- Bessenich, W.: Der klassische Marées, Dissertation, Basel
1953
- Bock, Henning: Freundespaar und Liebespaar. Zum Problem der
Zweierfigurengruppe von Adolf v. Hildebrand,
in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,
12/1967/ S. 85 - 96 (zitiert: Bock 1967)
- Bock, Henning: Adolf v. Hildebrand - Das Problem von Form
und Inhalt, in: Kunstgeschichtliche Gesell-
schaft zu Berlin, Sitzungsberichte 1968/69,
N.F. 17, S. 8 - 9
- Bock, Henning: Adolf v. Hildebrand: Gesammelte Schriften zur
Kunst. Reihe: Wissenschaftliche Abhandlungen
der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Lan-
des Nordrhein-Westfalen, Bd. 39, Köln/Opladen
1969 (zitiert: Bock, 1969)
- Bock, Henning: Problematische Formtheorie Adolf v. Hilde-
brands und K. Fiedlers, in: Beiträge zur Theo-
rie der Künste im 19. Jh., Nr. 2, Frankfurt
1972

- Bode, Wilhelm v.: Conrad Fiedler, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 18, 1895, S. 330
- Boehm, Gottfried: Conrad Fiedlers Schriften zur Kunst, München, Fink-Verlag 1971
- Bohne, Friedrich (Hrsg.): Der Deutsche in seiner Karikatur. Hundert Jahre Selbstkritik, Stuttgart 1964
- Braunfels, Wolfgang: Der Kölner Hildebrand Brunnen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 17/1955, Köln, S. 189 ff. (zitiert: Braunfels 1955)
- Braunfels, Wolfgang: Adolf v. Hildebrand 1847 - 1921. Der Netzträger, in: Kunstwerke der Welt aus dem öffentlich bayerischen Kunstbesitz, 2/1962
- Braunfels, Wolfgang: Adolf v. Hildebrand. Artist of tranquillity, in: Apollo 1971, N.S. 117, S. 356 ff. (zitiert: Braunfels, Apollo 1971)
- Buttler, Herbert von: Antike Plastik und Plastik der Gegenwart, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 15/1949 - 50, S. 251
- Capart, Jean: Lettre à un Professeur allemand, in: Flambeau, revue belge des questions politiques et littéraires, 3. Jg. Nr. 10, Okt. 1920, Brüssel, S. 1 - 19, Auszug
- Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Casquet, Briefe, in: Rowohlts Klassiker, Bd. 6, 1957
- Clemen, P.: Hildebrands letzte Werke: Der Hubertusbrunnen, der Monumentalbrunnen in Köln, in: Die Kunst, XLIII, 1921, S. 257 ff.
- College Art Journal: "Remarks on the problem of form", Vol. 11/1952, S. 251 - 55
- Cornelius, Hans: Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig/Berlin 1921
- Curtius, Ludwig: Deutsche und antike Welt, Stuttgart 1956
- Decker, Elisabeth: Zur künstlerischen Beziehung zwischen Hans v. Marées, Conrad Fiedler und Adolf v. Hildebrand, Dissertation Basel 1966 (zitiert: Decker)
- Degenhart, Bernhard: Marées Zeichnungen, Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1953

- Degenhart, Bernhard: Hans v. Marées als Bahnbrecher und Außenseiter, in: Jahresring 1955/56, S. 137
- Degenhart, Bernhard u. Heuss, Theodor: Hans v. Marées. Die Fresken in Neapel, München 1958
- Eckstein, Hans (Hrsg.): "Kunst über Künstler". Langewiesche-Brandt Verlag, Ebenhausen 1938, S. 192 ff.
- Eckstein, Hans: Konrad Fiedler, der Kunsthistoriker, in: Das Kunstwerk 1949, Heft 3
- Faensen, Hubert: Die Kunstauffassungen Konrad Fiedlers, Adolf v. Hildebrands und Hans v. Marées, Berlin 1965
- Fegers, Hans: Hans v. Marées und Paul Cézanne, in: Das Werk des Künstlers, Stuttgart 1960, S. 325 ff.
- Fiedler, Conrad: Bilder und Zeichnungen Hans v. Marées. Seinem Andenken gewidmet, Privatdruck München 1889
- Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst. Hildebrand, Bd. 2, München 1914, S. 401 ff.
- Fiedler, Conrad: Hans von Marées, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, München 1947
- Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst. Einleitung: Hans Eckstein, Erstausgabe 1896, Dumont Verlag Köln 1977
- Fischer, E.R.: Adolf Hildebrand, Die Antike und Wir. Betrachtungen zum Tode des Meisters, in: Kunstwart und Kulturwart, März 1921, 34. Jahr, Heft 6, S. 323
- Franz, Eugen: München als deutsche Kulturstadt im 19. Jahrhundert, Walter de Gruyter + Co Verlag, Berlin 1936
- Fuchs, E.: Die Karikatur der europäischen Völker. Vom Altertum bis zur Neuzeit, Berlin 1902
- Fuchs, Georg: Adolf v. Hildebrand. Zum 60. Geburtstag des Meisters, in: Münchner Neueste Nachrichten, 60. Jg., Nr. 488, 6. Okt. 1907, S. 1
- Fusco, Renato de: Von Marées e Hildebrand a Napoli, in: Napoli Nobilissima, 5/1966, S. 53 - 58

- Gantner, Joseph: Schönheit und Grenzen der klassischen Form, Burckhardt, Croce, Wölfflin, Wien 1949
- Ganymed: Blätter der Marées-Gesellschaft, Hrsg. J. Meier-Graefe, 1919 - 1925, Bd. 1 - 5
- Geiger, Hans Ludwig: Es war um die Jahrhundertwende, München 1953
- Geissler, Joachim: Die Kunsttheorien Adolf von Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann, Dissertation Berlin 1963, S. 25 - 122
- Georgii, Theodor: Adolf v. Hildebrand, in: Sonderabdruck aus den Süddeutschen Monatsheften, Febr. 1921
- Gerstenberg, Kurt: Die großen Deutschrömer und der Geist der Antike, 1954
- Gurlitt, C.: Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, 1899
- Gradmann, E.: Bildhauerzeichnungen, Holbein-Verlag, Basel 1943
- Gradmann, E.: Gedanken zur Plastik, in: Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962
- Grzimek, Waldemar: Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Verlag R. Löwit, Wiesbaden 1969, Hildebrand, S. 21 ff.
- Händler, Gerhard: Zeichnungen Deutscher Bildhauer der Gegenwart, Rembrandt Verlag, Berlin 1943
- Haftmann, Werner: Einführung in das Kapitel der Handzeichnungen, Documenta III, Kassel
- Hamann, Richard, Hermand, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 1: Gründerzeit, Fischer Verlag 1977
- Hamburger, M.: Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie, Reihe: Beiträge zur Philosophie, Nr. 7, Heidelberg 1915, S. 57 ff.
- Hamburger Kunsthalle: Erwerbungsberichte, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 4, 1959, S. 175 ff.
- Harth, Philipp: Gedanken über Bildhauerische Gestaltung, Mainz 1967
- Hartnauer, R.: Kunst in Leverkusen, 1933

- Hausenstein, W.: Die bildende Kunst der Gegenwart, 1914
- Hausenstein, W.: Betrachtungen zu 30 Zeichnungen in Faksimile.
Hans v. Marées, München 1918
- Hausenstein, W.: Adolf v. Hildebrand, in: Ganymed, Bd. III, 1921,
S. 73 - 82
- Hausenstein, W.: Adolf v. Hildebrand, Reihe: Meisterwerke der
Kunst, Bd. 5, Filser-Verlag, München-Pasing
1947
- Hausenstein, W.: Die Kunst in diesem Augenblick. Aufsätze und
Tagebuchblätter aus 50 Jahren, Prestel Verlag,
München 1947/1960
- Hausenstein, W.: Liebe zu München, Prestel Verlag, München 1964,
S. 237 - 249
- Heilmeyer, Alexander: Adolf v. Hildebrand, Reihe: Künstler Mono-
graphien, Velhagen und Klasing Verlag, Biele-
feld 1902
(zitiert: Heilmeyer, 1902)
- Heilmeyer, Alexander: Die moderne Plastik in Deutschland, Illustrier-
te Monographien Bd. 10, Bielefeld/Leipzig 1903
- Heilmeyer, Alexander: Strömungen in der Neueren Deutschen Plastik,
in: Die Plastik, 1911, Heft 1, S. 6
- Heilmeyer, Alexander: Adolf v. Hildebrands Kunst im Münchner Stadt-
bild, in: Die Plastik, 1917, Heft 11/12, S. 76
- Heilmeyer, Alexander: Adolf v. Hildebrand zum Gedächtnis, Callwey
u. Höver, Otto: Verlag, München 1921
- Heilmeyer, Alexander: Adolf v. Hildebrand, mit Gedenkrede zu seinem
Tod v. Günther Jachmann, Albert Langen Verlag,
München 1922
(zitiert: Heilmeyer, 1922)
- Heilmeyer, Alexander: Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München,
Knorr + Hirth Verlag, München 1931
- Heise, Carl Georg: Gespräch über Bildhauerzeichnungen. Gerhard
Marcks, in: Schriften des Philobiblon, Bd. X,
Heft 8, R.M. Rohrer Verlag, Brunn 1938, S. 397 ff
(zitiert: Heise, 1938)
- Heise, Carl Georg: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Hans Platte:
Plastik, München 1957

- Heise, Carl Georg: Große Zeichner des 19. Jahrhunderts, Berlin 1959
- Hentzen, A.: Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin o.J. (ca. 1935), S. 10
- Hentzen, A.: Gedanken über das Verhältnis von Plastik und Malerei im 19. + 20. Jahrhundert, in: Festschrift Eduard von der Heydt zum 70. Geburtstag, Zürich 1952, S. 72 - 78
- Hildebrand, Adolf v.: Adolf Hildebrand über seinen Wittelsbacher Brunnen, in: Allgemeine Zeitung Nr. 248, 97. Jg., München, 7. Sept. 1895, S. 1
- Hildebrand, Adolf v.: Entwurf zu einem Nationaldenkmal für den Hochseligen Kaiser Wilhelm. Erläuterungsbericht, Druck v. Paß + Garleb, Berlin 1889
- Hildebrand, Adolf v.: Freude an der Arbeit in: Freistatt, Nr. 1, 6. Jg., München, 2. Januar 1904, S. 10
- Hildebrand, Adolf v.: Zum Problem der Form II, in: Süddeutsche Monatshefte, 3. Jg., Heft 9, Sept. 1906, S. 238
- Hildebrand, Adolf v.: Gesammelte Aufsätze, Heitz-Verlag, Straßburg, 1. Aufl. 1909, 2. Aufl. 1916 (zitiert: Gesammelte Aufsätze)
- Hildebrand, Adolf v.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Heitz-Verlag, Straßburg 1961 (zitiert: Problem der Form)
- Hildebrand, Adolf v.: Zeichnungen eines Kindes (Einführung), in: Henning Bock, Frankfurt a.M. 1919
- Hildebrand, Adolf v.: Über die Gestaltung von Kirchhöfen, in: Kunst und Künstler, 1919, S. 462
- Hildebrand, Adolf v.: Über Museen und Ausstellungsanlagen, in: Kunst und Künstler, 1920, S. 281
- Hildebrand, Adolf v.: Wladimir Aeschlimann, in: Der Zwiebelturm, 26. Jg., 1. Heft, Januar 1921, S. 9
- Hildebrand, Adolf v.: Briefe Hildebrands, Hrsg. v. Günther Jachmann, München 1924
- Hildebrand, Adolf v.: Briefwechsel mit Conrad Fiedler, Hrsg. v. Günther Jachmann, Dresden 1927 (zitiert: Briefwechsel mit Fiedler)

- Hildebrand, Adolf v.: Jugenderinnerungen, in: Süddeutsche Monatshefte, München, Januar 1931, Sonderabdruck
- Hintze, Otto: Rede, gehalten zur Feier der 25jährigen Regierung Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II., in: Hohenzollern-Jahrbuch VII, 1913, S. 78 (Bronzerelief-Abbildung Kaiser Wilhelm II.)
- Hoeber, Fritz: Die Unzulänglichkeit der Hildebrand'schen Raumästhetik, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 38, 1916, S. 171/184
- Hofmann, Werner: Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1956
- Hofmann, Werner: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Fischer-Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1958, S. 47 - 49, S. 54, S. 59, S. 61
- Huber, Gerdi: Das klassische Schwabing - Diss. Miscellanea Bavarica Monacensia, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs, München 1973, Heft 37
- Imdahl, Max: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert, Bouvier-Verlag, Bonn 1963
- Juraschek, F.: Adolf Hildebrand in Florenz, in: Die bildenden Künste, Wien IV 1921, S. 59 - 64
- Justi, Ludwig: Deutsche Zeichner im 19. Jahrhundert, Julius Bard Verlag, Berlin 1919
- Kandinsky, W.: Über die Formfrage, in: Der blaue Reiter, München 1912
(Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. M. Gill, Stuttgart 1955)
- Karikaturen: Ausstellungskatalog: Karikaturen - Karikaturen, Kunsthau Zürich 1972
- Keiser, H.W.: Adolf v. Hildebrand, Theodor Heyse, in: Berichte der Oldenburger Museumsgesellschaft, 9 / 1969 - 72, S. 5 - 10
- Keyssner, G.: Adolf Hildebrand, in: Die Kunst, I (1900), S. 99 - 105
- Klein, H.-W.: Studien zur Weltanschauung und Ästhetik Karl Hillebrands, Dissertation Bonn 1948
- Kloss, Ernst: Die zeichnerische Entwicklung des Hans v. Marées, in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, Jg. 1, 1925, S. 375

- Kolbe, Georg: Plastik und Zeichnung, in: Genius, Jg. III, Buch 1, 1921, S. 13
- Konnerth, Hermann: Die Kunsttheorie von Conrad Fiedler, Dissertation, München 1909
- Konnerth, Hermann: Conrad Fiedlers Schriften über Kunst, Piper-Verlag, München 1913
- Konnerth, Hermann: C. Fiedler. "Über die Kunsttheorie der Griechen und Römer" - "Zur neueren Kunsttheorie", München 1914
- Konnerth, Hermann: Adolf v. Hildebrand (Nachruf), in: Kunst und Künstler, XIX, 1921, S. 225 ff.
- Koopmann, Helmut/
Schmoll, J. Adolf,
gen. Eisenwerth
(Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1972
- Krieger, Peter: Die Kunst des Hans v. Marées als Verschmelzung von Realistik und Klassizismus, in: Festschrift Peter Metz, Walter de Gruyter, Berlin 1965
- Kuhn, A.: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart, Delphin-Verlag, München 1921, S. 10, 13, 15, 42, 59, 61 - 69 ff., 112
- Kurz, Isolde: Adolf v. Hildebrand zu seinem 60. Geburtstag, in: Deutsche Rundschau, CXXXIII, 1907, S. 105 - 129
- Kurz, Isolde: Der Meister von San Francesco, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen 1931
(zitiert: Kurz 1931)
- Kurz, Isolde: Florentinische Erinnerungen, Adolf Hildebrand zu seinem 60. Geburtstag, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen 1937, S. 196 - 248
(zitiert: Kurz 1937)
- Kuttner, Erich: Hans v. Marées, Die Tragödie des deutschen Idealismus, Oprecht Verlag, Zürich 1937
- Lenz, Oskar: Voraussetzungen für die Entwicklung der bildenden Künste in Bayern seit 1806, in: Bayernland, Jg. 57, 1955, S. 454 u. 462
- Lichtwark, Alfred: Reisebriefe, Hrsg. Gustav Pauli, Georg Westermann Verlag, Hamburg 1924

- Liebmann, Kurt: Hans v. Marées, VEB Verlag, Dresden 1972
- Maillol, Aristide: Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1978
- Marées, Hans von: Briefe, hrsg. J. Meier-Graefe, Piper Verlag, München 1920 (zitiert: Marées: Briefe)
- Martin, Kurt: Der Netzträger. Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen, Neuerwerbungen Bayer. Staatsgemäldesammlungen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 11, 1960, S. 226 mit Abb.
- Mayer, A.L.: Zum 70. Geburtstag Adolf v. Hildebrands, in: Die Kunst Für Alle, 3./4. Heft, 33. Jg., 1917, S. 61
in: Die Kunst, Jg. 29, Heft 2, 1917, S. 61
- Meder, J.: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923
- Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk, 3 Bde., Piper Verlag, München 1910 (zitiert: Meier-Graefe)
- Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, München 1915, S. 387 ff.
- Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées, Piper Verlag, München 1920
- Meier-Graefe, Julius: Der Zeichner Hans von Marées, Piper Verlag München 1925
- Melchers, Hans: Adolf v. Hildebrand, in: Gehört-Gelesen, Hrsg. Bayerischer Rundfunk, Nr. 11, München 1958, S. 998
- Melchers, Hans: Adolf v. Hildebrand, in: Unbekanntes Bayern, 3, 1959, S. 212
- Neumeyer, Alfred: Hildebrand und Marées. Eine Auswahl von Briefen, in: Die Kunst, Bd. 59, 1928/29, S. 314/17
- Osten, Gert v. d.: Plastik seit 1800 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Bruckmann-Verlag, München 1961
- Parker, K.T.: The Drawings of Hans Holbein d.J. at Windsor Castle, Phaidon Press, London 1945

- Pauli, Gustav: Hildebrands Bismarckdenkmal in Bremen, in: Kunst und Künstler, IX, 1911, S. 98 ff.
- Pecht, F.: Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888
- Pfister, K.: Hans v. Marées, der deutsche Maler in Rom, Kleine Delphin Bücher, München 1921
- Pidoll, Karl von: Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées, in: Münchner Kunstschriften, Augsburg 1930 (zitiert: Pidoll)
- Podro, Michael: The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand, Oxford Warburg Studies, Clarendon Press, Oxford 1972
- Raff, Helene: Adolf v. Hildebrand. Zu seinem 70. Geburtstag, in: Deutsche Rundschau, Jg. 44, Heft 1, Berlin, Okt. 1917, S. 122
- Raff, Helene: "Adolf v. Hildebrand", in: Blätter vom Lebensbaum, München 1938, S. 259
- Rannelles, E.W.: A critique of drawing by seeing, in: College Art Journal, Vol. 12, 1953, Hildebrand: S. 144/145
- Rheims, M.: La sculpture au XIXe Siècle, Paris 1972, S. 116, 228
- Riegl, Alois: Stilfragen, Berlin 1923
- Riegl, Alois: Gesammelte Aufsätze, Augsburg - Wien 1929, S. 65 - 70
- Riezler, Walter: Adolf Hildebrand und der Klassizismus, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, I, 1906, S. 11 - 15
- Riezler, Walter: Hans v. Marées, in: Süddeutsche Monatshefte, Bd. 2, 1906, S. 467/78
- Riezler, Walter: Adolf v. Hildebrand und seine Schätzung in der Zeit, in: Die Kunst für Alle, 3./4. Heft, Jg. 30, Nov. 1914, S. 41
- Riezler, Walter: Adolf Hildebrand Nachruf, in: Jugend, Nr. 28, 1921, S. 758 ff.
- Roh, Franz: Deutsche Plastik von 1900 bis heute, Bruckmann Querschnitte, München 1963

- Rose, Hans: Die Künste im Zeitalter Ludwig II. und der Regentschaft, in: *Schönere Heimat*, 49. Jg., Heft 1/2, München 1960, S. 157
- Rosenberg, Adolf: Adolf v. Hildebrand, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, XX, 1885, S. 221 - 26
- Rosenberg, Adolf: *Geschichte der modernen Kunst*, Bd. 2 und 3, Leipzig 1894
- Sattler, Bernhard: Adolf v. Hildebrands Hubertusbrunnen in München, in: *Der Zwiebelturm*, 14. Jg., 10. Heft, Oktober 1959, S. 224
- Sattler, Bernhard: Adolf v. Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen, Hrsg. Bayerische Akademie der Schönen Künste, Callwey Verlag, München 1962 (zitiert: B. Sattler)
- Sattler, Bernhard: Adolf v. Hildebrand starb vor 50 Jahren, in: *Der Zwiebelturm*, 26. Jg., 1. Heft, Januar 1971, S. 1 - 6
- Sattler, Dietrich: Adolf v. Hildebrand und die Architektur, Dissertation, Technische Universität, München 1932 (zitiert: D. Sattler)
- Scheffler, K.: Adolf Hildebrand, in: *Kunst und Künstler*, IV, Heft 8, 1906, S. 321 - 35
- Scheffler, K.: *Geschichte der europäischen Kunst im 19. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, Berlin 1926
- Scheffler, K.: *Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1920
- Scheffler, K.: Hildebrands Zeichnungen, in: *Kunst und Künstler*, XXI, 1922/23, S. 302 ff.
- Schmidt, J.K.: Julia Brewster, Ein Damenbildnis von Adolf v. Hildebrand, in: *Museen in Köln, Bulletin*, 10, 1971, S. 1006
- Schmoll, J.A., gen. Eisenwert (Hrsg.): *Referate im Symposium: Das Unvollendete als Künstlerische Form*, Bern 1959
- Schubert, Dietrich: *Deutsche Bildhauer 1900 - 1933*, in: *Weltkunst*, Jg. XLVII, v. 15. 3. 1977, S. 546 - 47
- Schweisheimer, Robert: *Kriegerdenkmalweiheung in Grainau b. Garmisch*, in: *Bayerland*, XXXIII, 1921, S. 63 (mit Abb. Kriegerdenkmal in Grainau b. Garmisch)

- Seidlitz, W. v.: Conrad Fiedler, in: Pan, 2. Jg., Heft 3, Dez. 1896, S. 236
- Sörgel, Herman: Neuere Münchner Baukunst, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, VI, 1921, S. 69 ff.
- Staguhn, Kurt: Vom Wesen der künstlerischen Tätigkeit. Die Kunsttheorie K. Fiedlers, Dissertation Hannover 1961
- Stange, Alfred: Ober die Einsamkeit in der modernen Kunst, Bonn 1951, S. 25
- Steinbildhauer, der Deutsche: Adolf von Hildebrand (zum 70. Geburtstag), in: Der Deutsche Steinbildhauer, 33. Jg., Nr. 41, München, 11. Oktober 1917
- Thorvaldsen, Bertel: Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1977
- Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971
- Trier, Eduard: Plastik, in: Propyläen-Kunstgeschichte. Das 20. Jahrhundert, S. 289 - 293
- Trumm, Peter: Münchens Bildhauer-Philosoph. Zur Hildebrand-Ausstellung d. GSM, in: Unser Bayern, Jg. 9, Nr. 11, Nov. 1960, S. 90 ff.
- Virch, Claus: Die Handzeichnungen von Ernst Barlach und ihre stilistische Entwicklung, Dissertation Kiel 1951
- Vocke, Gustav: Gedanken über Adolf v. Hildebrands Schaffen und Wirken, in: Die Plastik, Heft 11/12, 1917, S. 73
- Waldmann, Emil: Die Kunst des Realismus und Impressionismus, Berlin 1927, S. 167 u.a.
- Weil, Ernst: Bildniszeichnungen Adolf v. Hildebrands, in: Kunst und Künstler, XX, 1922, S. 316 - 19 (zitiert: Weil)
- Weltkunst: Restaurationsbericht über den Wittelsbacher Brunnen, Jg. 22, Nr. 20, 15. Okt. 1952, S. 10
- Weltkunst: Hildebrand Relief: Badende Frauen mit Abb. Auktion Weinmüller, München, Jg. 26, Nr. 18, 1956, S. 15
- Wilhelms, Elisabeth: Hans von Marées, Dissertation Universität Köln 1953

- Wille, Hans: Vorzeichnungen zu den Neapler Fresken im Wuppertaler Skizzenbuch des Marées, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 21, 1959, S. 227
- Wittkower, R.,
Brauer, W.: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931
- Wittstock, Jürgen: Das Röhrer-Grabmal von Adolf Hildebrand auf dem südlichen Friedhof in München, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalspflege, Bd. 29, 1972 - 74, erschienen 1975, S. 157 ff. (zitiert: Wittstock 1975)
- Wittstock, Jürgen: Adolf Hildebrands Hauptwerk. Der Wittelsbacher Brunnen in München, in: Oberbayerisches Archiv, Bd. 100, Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern, München 1977, S. 7 ff. (zitiert: Wittstock 1977)
- Wölfflin, Heinrich: Ein Künstler über Kunst, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 157, München 1893, S. 4 ff.
- Wölfflin, Heinrich: Besprechung des Problem der Form, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 157, München 1893
- Wölfflin, Heinrich: Adolf Hildebrand. Zu seinem 70. Geburtstag am 6. Oktober, in: Kunst und Künstler, Jg. 16, Heft 1, 1918, S. 6 - 22 und S. 76
- Wölfflin, Heinrich: Zur Erinnerung an Adolf v. Hildebrand, in: Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton Nr. 192, vom 6. Februar 1921
- Wolf, J.: Adolf v. Hildebrand (Nachruf), in: Die Kunst XLIII, 1920/1921, S. 148
- Worringer: Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, Piper Verlag, München 1911

Ausstellungen

- 1922 Ausstellung Graphische Sammlung München
ohne Katalog
- 1933 Ausstellung Günther Franke, München:
Zeichnungen des Adolf v. Hildebrand, mit Katalog
(zitiert: Ausst. Günther Franke, 1933)
- 1947 Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums zum
100. Geburtstag von Adolf v. Hildebrand,
mit Katalog
- 1961 Ausstellung, Florenz: Zeichnungen des Adolf v.
Hildebrand, hrsg. W. Braunfels, mit Katalog
(zitiert: Ausst. Florenz 1961)
- 1961 Ausstellung Kiel 1961: Deutsche Zeichnungen von der
Romantik bis zur Gegenwart, mit Katalog
(zitiert: Ausst. Kiel 1961)
- 1962 Ausstellung Köln: Hildebrand-Zeichnungen
ohne Katalog
(zitiert: Ausst. Köln 1962)
- 1962 Ausstellung der Kunsthalle Bremen: Hans von Marées
Handzeichnungen - Adolf von Hildebrand Handzeich-
nungen, mit Katalog
(zitiert: Ausst. Bremen 1962)
- 1976 Ausstellung Budapest - Duisburg:
Bildhauer 1900 - 1933, mit Katalog
(zitiert: Ausst. Budapest - Duisburg 1976)
- 1979 Ausstellung München, Galerie Arnoldi-Livie:
Adolf von Hildebrand, Skulpturen und Zeichnungen
aus Privatbesitz, Gemeinsamer Katalog der Gale-
rien in der Maximilianstraße zum Thema Skulptur
(zitiert: Ausst. München 1979)

KATALOG DER ZEICHNUNGEN

KATALOGGLIEDERUNG

I.	Figürliche Darstellungen	<u>Nummern:</u>
1.	Frühe Zeichnungen von 1867-1877	F 1-22
2.	Vorzeichnungen zum bildhauerischen Werk	
2.1.	Vollplastik	V 1-105
2.2.	Reliefs	R 1-89
2.3.	Aktzeichnungen	A 1-63
3.	Projektunabhängige Zeichnungen	
3.1.	Freie Kompositionszeichnungen	
3.1.1.	Unter dem Einfluß von Hans von Marées entstan- dene Zeichnungen	U 1-28
3.1.2.	Mythologische Szenen, Märchen und freie Thematik	U 29-95
3.1.3.	Vorzeichnungen zu Wand- gemälden	U 96-134
3.2.	Porträtzeichnungen	P 1-68
3.3.	Karikaturen	K 1-59
II.	Architekturzeichnungen	
1.	Brunnen	B 1-51
2.	Denkmäler	D 1-34
3.	Gräber	G 1-31
4.	Bauprojekte	BA 1-30
III.	Skizzenbücher	SK 1-57
IV.	Zeichnungen aus Hildebrands Umkreis, die bisher als Original-Zeichnung gelten	N 1-17

Bemerkungen zum Katalog

Die Zielsetzung des Kataloges liegt in der erstmaligen Erfassung und versuchsweisen chronologischen Ordnung des gesamten, überlieferten zeichnerischen Oeuvres.

Der Katalog vollzieht aufgrund der vorliegenden Abhandlung eine Trennung zwischen figürlichen Darstellungen (I) und reinen Architekturzeichnungen (II), wobei auf die zu der tektonischen Plastik gehörenden Architekturzeichnungen in den Katalognummern hingewiesen wird.

Für alle werkvorbereitenden Zeichnungen erfolgte innerhalb ihrer Sachgruppen (I.2. und II.1-3.) eine chronologische Unterteilung in ausgeführte Werke und Projekte, die nicht zur Vollendung gelangten.

Die projektunabhängigen Zeichnungen (I.3.) wurden nach Themenkreisen gegliedert, die freien Kompositionen (3.1.) nach Zeichnungen, die unter dem Einfluß von Hans v. Marées entstanden (3.1.1.), mythologische Szenen, Märchen und freie Thematik (3.1.2.), sowie in Vorzeichnungen zu Wandgemälden (3.1.3.).

Vorangestellt wurden aufgrund ihrer geringen Anzahl alle frühen Zeichnungen bis 1877 (I.1.), da ihre Zusammenfassung einen Überblick über den noch nicht in sich gefestigten Frühstil ermöglicht.

Große Werkgruppen und stilistisch ähnliche Zeichnungen wurden oft unter einer Überschrift zusammengefaßt, die eine Datierung, die allgemeinen Literaturangaben und die übergeordneten Charakteristika enthält.

Die Katalognumerierung stimmt mit der Kennzeichnung der Abbildungen überein.

Technik

Allgemein läßt sich sagen, daß Hildebrand seine Vorzeichnung immer in Bleistift ausführte, mit Ausnahme der Spätzeit, in der er teilweise auf sie verzichtete. In der Vorzeichnung wechseln sich zarte Linienggebung mit hart aufsetzendem Duktus ab.

In den 80er Jahren entwickelte Hildebrand eine Vorliebe für den weichen Zimmermannsbleistift, mit dem er auf einer grobkörnigen Papierunterlage Kreidewirkungen erzielte. Diese Technik, auf großformatigen Bögen ausgeführt, betrifft hauptsächlich Skizzen zu Reliefs und Aktstudien.

Gewöhnlich benutzte Hildebrand einfaches Schreibpapier, teilweise liniert oder kariert, mit einer glatten Oberfläche, die seiner Vorliebe, die Vorzeichnung mit schwarzer Feder zu übergehen, entgegenkam. Daneben notierte er seine Einfälle in kleinformatige Kalender und Notizbücher. Skizzenbücher in großformatiger Blockform finden sich hauptsächlich während der Lehrjahre und dem ersten Italienaufenthalt 1867-68.

Für die Bildhauerzeichnung bedeutet das Übergehen mit der Feder das Endstadium. Nur im Einzelfall eines Entwurfes treffen wir auf die Anwendung von Kreiden.

In den selbständigen Zeichnungen der figürlichen Kompositionen wie der Porträts ist dagegen eine Ausführung in weichen Kreiden üblich. Weißhöhung und Rötél herrschen vor. Die Konturierung in schwarzer Feder, die Hildebrand in der Frühzeit verwandte, verliert sich um 1900 ganz. Der Bleistift wird in Ausnahmefällen durch Rötél, schwarze Kreide oder Blaustift ersetzt. Ab Mitte der 80er Jahre benutzte er im Ausnahmefall Buntstifte, in der Kombination mit Feder oder Kreiden.

Im Moment einer sorgfältigen Ausführung bevorzugte Hildebrand einen getönten Zeichengrund, graues oder

braunes Kartonpapier, das er als Farbmoment in die Komposition mit einbezog.

Die Verwendung von Tusche ist selten.

Auch in Aquarellfarbe ausgeführte Zeichnungen bilden die Ausnahme. Häufiger tritt eine Federlavierung auf, die mit Kreiden kombiniert erscheint. Mischtechniken dieser Art kommen in der Spätzeit nicht mehr vor.

Den einzelnen Katalognummern liegt folgendes Schema zugrunde:

1. Nummer: durchlaufende Numerierung innerhalb der Sachgruppen. Diese wurden durch ihren Anfangsbuchstaben gekennzeichnet.

- Frühe Zeichnungen:	F
- Vollplastik:	V
- Reliefs:	R
- Aktzeichnungen:	A
- (Projekt)unabhängige Zeichnungen:	U
- Porträts:	P
- Karikaturen:	K
- Brunnen:	B
- Denkmäler:	D
- Gräber:	G
- Bauprojekt:	BA
- Skizzenbücher:	SK
- Zeichnungen aus Hildebrands Umkreis:	N

2. Überschrift: Kurze Benennung des Blattinhaltes.

3. Zeichenart: Studie, Skizze, Entwurf, Vorzeichnung.

4. Datierung.

5. Angabe von Signatur und ev. Beschriftung.
6. Technik: Blei, Rötzel, Kreide, Feder, Lavierung, Buntstifte, Aquarell.
7. Maße: Angabe in Zentimetern, Höhe vor Breite.
8. Nachlaß-Nummer: wenn vorhanden (auf der Rückseite des Blattes).
9. Standort: derzeitige Aufbewahrung einschließlich Inventar-Nummer.
10. Literatur: jeweils erschöpfende Angaben. Wo solche Zitate fehlen, handelt es sich um die erste Einführung des Blattes in die Literatur. Angaben von Abbildungen.
11. Briefstellen: Hinweis auf die Briefstellen-Nr. der im Anhang des Textes aufgeführten Zitate, die für das jeweilige Blatt von Bedeutung sind.
12. Ausstellungen.
13. Hinweis auf Vergleichsbeispiele in den Skizzenbüchern oder auf andere Katalognummern, Varianten, zugehörige Architekturskizzen.
14. Bei den Skizzenbüchern erfolgte außerdem die Angabe der Blattzahl, sowie ein Hinweis auf die wichtigsten enthaltenen Darstellungen. Zu einer Werkgruppe gehörende Blätter aus den Skizzenbüchern wurden einzeln im Katalog aufgeführt und mit einem Vermerk auf ihre SK-Nr. versehen.
15. Auf die Papierart wurde nur im Einzelfall hingewiesen, da Hildebrand hauptsächlich auf einfachem Schreibpapier sowie auf jedem noch verwendbaren Abfall aus dem Papierkorb zeichnete.

Abkürzungen

l.	= links
r.	= rechts
o.	= oben
u.	= unten
s.	= siehe
Abb.	= Abbildung
Lit.	= Literatur
Bez.	= bezeichnet
Sign.	= signiert
Inv.	= Inventar
Nr.	= Nummer
Ausst.	= Ausstellung
H.	= Hildebrand
S.	= Seite
vgl.	= vergleiche
vermutl.	= vermutlich
dto.	= dito
stilist.	= stilistisch
Bl.	= Blatt
lt.	= laut
viell.	= vielleicht

I. FIGÜRLICHE DARSTELLUNGEN

1. Frühe Zeichnungen von 1865-1877

F 1-22

F 1 Bildnis des August Schricker
1865

Bez. u. r. "A. Hildebrand"

Beschr. u. l. "Bildnis des August Schricker.
gezeichnet in Straubing. 1865-
wo Schricker damals Vicar war"

Bleistift

24,8 x 19,3

H.-Archiv

vgl.: SK 1 von 1865, Porträt eines Mädchens im Profil

F 2 recto: Frau Prof. Nägeli

verso: Variante

aus SK 3, das 1867 datiert ist

Bez. u. r. (H.?) "Frau Prof. Nägeli"

Bleistift

15,9 x 26,2

Privatbesitz

H. wohnte in seiner Studienzeit in München bei
Prof. Nägeli, von dem er 1866 eine Büste fertigte.

F 3 Putten in Girlandenrahmung

Reliefentwurf

durch Varianten in SK 2 auf 1866 datierbar

Schwarze Feder über Blei

H.-Archiv

vgl. SK 2 Bl.-Nr.11o5 verso, 11o7, 111o

- F 4 Drei singende Putten
durch Varianten in SK 8, 9, 13 auf 1867/68 datierbar
Braune Feder über Bleistift, laviert
8 x 7,6 (im Rahmen gemessen)
Nachlaß-Nr.344
Privatbesitz
vgl.: SK 8 Bl.-Nr.1211
 SK 9 Bl.-Nr.128o verso, 1294 verso
 SK 13 Bl.-Nr.1291
Unübersehbar ist hier der Einfluß der Sängerkanzel von Luca della Robbia im Dommuseum in Florenz.
- F 5 4 Skizzen zu "Drei singende Putten"; zwei sitzende Mädchen in Landschaft, das eine an der Schulter der anderen schlafend, gerahmt; zwei kleine architektonische Details.
wie F 4: 1867/68
Bleistift, teils mit schwarzer Feder übergangen
29,6 x 22,8
Nachlaß-Nr.678a
H.-Archiv
Ausst.München 1979, mit Abb.
- F 6 Alte und junge Frau in Ruinenlandschaft kniend mit 2 Kindern
1867/68 aufgrund stilist. Ähnlichkeit mit F 4
Schwarze Feder, braune Lavierung, Weißhöhung über Röteleruntergrund
31,6 x 37,6
Privatbesitz
Pyramidenaufbau der Figurengruppe von Leonardo oder Raffael inspiriert.
- F 7 "Netzaufheber"
Einzelstudie zu dem Neapler Fresko "Die drei Netzträger"
durch Fresko und Briefstelle 5 auf 1873 datierbar
Schwarze Feder über Bleistift, weiß gehöht auf hellbraunem Papier

22,8 x 29,2

Privatbesitz

Lit.: vgl. Marées in Meier-Graefe, Bd.2, Nr.208.

- F 8 Männlicher Akt, Studie zum Neapler Fresko "Die drei Netzträger"
durch Fresko und SK 15 auf 1873 datiert
Sign. u. r.: "AH"
Bleistift
29,4 x 22,9 in SK 15, Bl.-Nr.1884 verso
Wuppertal, Von-der-Heydt Museum
vgl. SK 15, Skizzenbuch von H.v.Marées und Hildebrand
- F 9 Weiblicher Rückenakt
auf 1873-77 durch SK 15 datiert
Sign. u. M.: "AH"
Bleistift
29,4 x 22,9 in SK 15, Bl.-Nr.1894 verso
Wuppertal, Von-der-Heydt Museum
vgl. SK 15 von H.v.Marées und Hildebrand

F 10-19

im Zeichenstil verwandt mit F 8 u. F 9 und wie diese auf 1873-77 datierbar.

- F 10 Im Profil nach rechts sitzender weiblicher Akt
1873-1877
Bleistift
37,6 x 24,5
Privatbesitz
- F 11 Sitzender Jüngling, unbekleidet, sich mit dem rechten Arm auf einen Sockel lehndend
1873-77
Bleistift
19,5 x 31,6 (im Rahmen gemessen)
Privatbesitz

- F 12 Vier Studien zu einem kauernnden Knabenakt
1873-77
Bleistift, zwei Akte mit schwarzer Feder übergangen
21 x 27,5 (im Rahmen gemessen)
Privatbesitz
- F 13 Stehender, unbekleideter Knabe, sich auf eine Lanze
stützend, mit einer Variante
1873-1877
Bleistift
37,4 x 25
Privatbesitz
- F 14 Stehender Männerakt
1873-77
Bleistift
37,3 x 24,8
Privatbesitz
- F 15 Männlicher Rückenakt, stehend mit angewinkelter
Rechten
1873-77
Bleistift
36 x 22,5
Nachlaß-Nr.837
H.-Archiv
- F 16 Männlicher Rückenakt mit eingestützter Rechten,
breitbeinig stehend
1873-77
Schwarze Feder über Bleistift, weiß gehöht auf
braunem Papier
47,8 x 31,9
H.-Archiv
- F 17 recto: Aktzeichnung eines Hirtenknaben
Schwarze Feder über Bleistift, weiß gehöht
auf braunem Papier

verso: Einzelstudien einer Kopf-Halspartie
Bleistift

Durch vorige und SK 13 auf 1873-77 datierbar

29,4 x 22,8

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.7

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.120

vgl.: SK 13, Bl.-Nr.1298, Variante

- F 18 4 junge Männer auf einem Platz mit Loggia, in der
4 Ältere sitzen

Skizze zu einem Fresko

1873-77

Schwarze Feder, Buntstifte über Bleistift, auf grauem
Papier

31,3 x 34

Privatbesitz

- F 19 Unbekleideter Alter mit einer Lampe zu zwei am Fuß
einer Loggia sitzenden Männern hinzutretend, dahinter
Landschaft

1873-77

Schwarze Feder über Blei

22,5 x 29,5

Privatbesitz

- F 20 Männer am Meer

Durch die Ähnlichkeit mit Marées Gemälde und mit den
vorigen Blättern auf Mitte der 70er Jahre datierbar

Schwarze Feder über Bleistift

Maße unbekannt

Besitz?

Lit.: vgl. Marées "Männer am Meer", Meier-Graefe,
Bd.II, Nr.291 von 1874

Ausst. Günther Franke 1933, mit Abb.

Die Zeichnung ist nur durch eine Abb. im o.g. Ausst.-
Kat. bekannt.

F 21 Junge Frau beim Maßschuster

Reliefentwurf

Aufgrund des so sorgfältigen Nachziehens der zarten Vorzeichnung noch in die 70er Jahre datierbar (vgl. F 8 u. 13)

Bleistift auf gelbem Papier

18,3 x 25,5

Nachlaß-Nr. 368

Privatbesitz

F 22 dto.

Variante zum Reliefentwurf

1875-1880

Bleistift

17,5 x 22

Privatbesitz

2. Vorzeichnungen zum bildhauerischen Werk

2.1. Vollplastik

(a) Vorzeichnungen zu ausgeführten Werken

V 1-71

V 1-7 Bacchus

V 1-5 sind stilistisch unmittelbar zusammengehörig und Vorstudien zu einer Einzelfigur um 1887/88.

Bei V 6 scheint eine Überlegung zu einem Relief stattgefunden zu haben, das vielleicht Seitenteile mit tanzenden Mänaden haben sollte, worauf die kleine Figur der Tänzerin deutet.

V 7 dagegen - eine ganz andere Komposition - muß zu der aus dem Steinblock gehauenen, nach Heilmeyer früheren Gruppe gehören (1878-83). Der Stil dieser Zeichnung ist aber entschieden fortgeschrittener, souveräner. Der barmherzige Samariter weist auf 1888/89. Die Annahme, daß H. nach Zer-

störung der Steingruppe und Fertigung der Einzel-Gipsstatue sich noch weiter mit dem Projekt der Bacchus-Gruppe zeichnend auseinandersetzte, könnte durch diese Zeichnung die zerstörte Gruppe eher in die Zeit nach Fertigung der Einzelstatue rücken.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.23
Abbildungen im H.-Archiv

vgl. SK 20, Bl.-Nr.1755-56

V 1 2 Skizzen einer Bacchusfigur mit linkem Arm auf eine Steinmauer gestützt, die Rechte mit Trinkschale über den Kopf erhoben. Dazwischen (durchgestrichen) Skizze einer sitzenden Frauengestalt.

1887/88

Bleistift

24,2 x 37,5

Privatbesitz

V 2 Skizze wie V 1 mit einer flüchtigen Variante

Bleistift

37,2 x 22,8

Privatbesitz

V 3 Zwei Aktstudien zur Einzelfigur, Karikatur eines Männerkopfes

stilistisch mit V 1 gleichzeitig

Bleistift

32,9 x 21

Privatbesitz

V 4 Studie zu einem Bacchus, Seitenansicht nach rechts; Skizze zu einem Putto; rechts ein Stück des Blattes abgerissen; unten noch Rest eines Fußes und eines Flügels

Pötel

18,9 x 18,5

Privatbesitz

- V 5 Knabenakt vor Landschaft, die Rechte auf den Rücken gelegt, die Linke mit Schale bis zur Schulter erhoben
Skizze einer Ziehharmonika und einer Blume.

Bleistift

22,3 x 14,2

Nachlaß-Nr. 607

Privatbesitz

- V 6 Dreiviertelakt nicht eindeutig bestimmbarer Geschlechts mit bis zur Schulter erhobener Schale, über die flüchtige Skizze eines Sackträgers gezeichnet. Darüber Skizze einer Schleiertänzerin.

Reliefentwurf?

Roter und blauer Buntstift über Bleistift

21,1 x 16,4

Nachlaß-Nr. 605

H.-Archiv

Ausst. München 1979 mit Abb.

- V 7 Mitte: Skizze (mit Nebenskizze) zu einer aus einem Block gehauenen Bacchusgruppe mit Kindern.
Links: Skizze zum Relief "Barmherziger Samariter" mit Nebenskizzen.

vermutl. 1888/89

Bleistift

28,5 x 22,8

Privatbesitz

Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr. 29

Ausst. Köln 1962

vgl. zum barmherzigen Samariter Kat.-Nr. R 71

V 8-11 Werbung

Die Datierung dieser Blätter ist durch eine Skizze zur selben Gruppe in SK 18 ab 1888 gesichert. Die Ausführung der variierenden, von Heilmeyer "Faun und Nympe" genannten Gruppe erfolgte erst 1907.

Lit.: Heilmeyer 1922, S. 24

vgl. SK 18 Bl.-Nr. 1409, 1412

SK 19 Bl.-Nr. 1864 verso

- V 8 recto: Erste (?) Ideenskizze, noch mit Vorstellung eines Frauenraubs
verso: Variante
Bleistift
19,9 x 12,5
Privatbesitz
- V 9 Fünf Studien in verschiedenen Ausführungen zur Gruppe ab 1888
Bleistift, eine Variante auf Sockel mit schwarzer Feder übergegangen, auf kariertem Papier
28,3 x 22,7
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.26
- V 10 recto: Studie zur Werbung mit flüchtig skizzierter Variante. Der Flügel der Frauengestalt deutet an, daß wohl an eine Amor-Psychegruppe gedacht war.
verso: Aktstudien
Bleistift
21,6 x 27,3
Privatbesitz
Lit.: Bäumler, Abb.30
- V 11 recto: Sechs Studien der Gruppe z.T. in Seiten- u. 3/4 Rückenansicht.
verso: Studien zur Jägerin des Hubertusbrunnens
Bleistift
22,4 x 28,5
Nachlaß-Nr.637
H.-Archiv

V 12-19 Figurengruppen zum Wittelsbacher Brunnen

Durch Briefstelle 17 ist der Beginn des Projektes im Oktober 1889 anzusetzen.

Die Entwicklung der Entwürfe zum Wittelsbacher Brunnen ist in der Abhandlung von Wittstock genau erläutert. Er wurde 1895 vollendet.

Lit.: J.Wittstock, "Adolf Hildebrands Hauptwerk. Der Wittbacher Brunnen in München", München, Oberbayrisches Archiv 1977, Bd.100, S.7ff., Abb.20, 21, 24, 26, 27. Heilmeyer 1922, S.23, Tafel 65-66, Abb.d.Plastik

vgl.: Architektur Kat.-Nr.B 1-2

V 12 Gebirgswasser

Studie zur I. Fassung der rechten Gruppe des Modells von 1890

Schwarze Kreide

18 x 25,5

Privatbesitz

Lit.: Wittstock 1977, Abb.21

B.Sattler, Abb.S.349

Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr.46

V 13 Zwei Studien zum "Gebirgswasser"

Varianten von V 12

Bleistift

20 x 28,7

Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr.55/504

Lit.: Wittstock 1977, Abb.20

V 14 Zwei Studien zur linken Brunnengruppe "Gebirgswasser II. Fassung

aufgrund Briefstelle 19 auf Dezember 1889 datierbar

Bleistift

14 x 8,2 in SK 25

H.-Archiv

Lit.: Wittstock 1977, Abb.24

vgl.: SK 30 Variante

V 15 recto: Ruhiger Strom

Studie zur rechten Brunnengruppe = II. Fassung

Röteln über Blei

verso: Fischer am Strand

Buntstifte über Blei

25 x 15,8

Privatbesitz

Lit.: Wittstock 1977, Abb.23

- V 16 Ideenskizze zum Figurenaufbau des Wittelsbacher
Brunnens

Bleistift

18,7 x 28,4

Privatbesitz

- V 17 Vier Skizzen zu Brunnenmasken

Schwarze Feder

22,1 x 14,3

Nachlaß-Nr. 645

H.-Archiv

vgl.: SK 40, Bl.-Nr.1623 verso

SK 20, Bl.-Nr.1753 verso, 1754, 1770-1771

- V 18 recto:Studie zu einer Brunnenmaske

verso: Grundriß

Schwarze Feder

14,2 x 12,5

Privatbesitz

- V 19 Sechs Maskenstudien

Schwarze Feder

22 x 14

Nachlaß-Nr.138

H.-Archiv

- V 20-22 Reiter- und Pferdestudien in Zusammenhang mit dem
Reiterdenkmal des Prinzregenten Luitpold

Aus der Briefstelle 23 geht hervor, daß H. das Projekt
im Zusammenhang mit dem Hubertusbrunnen ab April 1895
beschäftigte. Lt. Heilmeyer entstand es 1903-13.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.36, Tafel 91 - Abbildung des Reiter-
standbildes

vgl.: Maßstabszeichnung für das Reiterstandbild in SK 44

V 20 Reiterskizzen

Die alleinige Verwendung der Feder ohne Bleivorzeichnung datieren das Blatt vermutlich in die ausgehenden 90er Jahre (vgl. V 89, A 21-28).

Schwarze Feder

28,2 x 22,7

H.-Archiv

V 21 recto: Skizze eines trabenden Pferdes

verso: Pferdestudien

Die dünne mehrfache Wiederholung der Bleistiftkonturen stimmt mit V 22 überein und ist daher auf 1904 datierbar.

Bleistift auf kariertem Papier

Nachlaß-Nr. 728

Privatbesitz

V 22 oben: Pferdestudie

unten: Reiterskizze, die schon Haltung und Kleidung des Prinzregenten im ausgeführten Standbild zeigt

Die Reklame auf der Rückseite trägt die Jahreszahl 1904. Das Blatt ist in diese Zeit datierbar.

Bleistift

16,5 x 10,9

Nachlaß-Nr. 703

H.-Archiv

V 23-29 Vater Rhein und Puttengruppe vom Reinhard-Brunnen in Straßburg

Der Brunnen selbst wurde für Straßburg 1897 ausgeführt und 1902 eingeweiht, nach dem 1. Weltkrieg von den Franzosen abgerissen und nach Überführung des Originals der Vater Rheinstatue nach München mit Abgüssen der Putten und einem verkleinerten Becken ohne Geländer nahe dem Deutschen Museum, auf der Isarinsel, neu aufgestellt.

Die Entwürfe hierzu gehören in den Zeitraum von 1890-1902

Lit.: Zur Genesis der Vater Rhein-Statue s. Diss. S. 23ff.
Abb. der Plastik Heilmeyer 1922, S. 24 u. 38, Tafel 74.
vgl. Briefstelle 25

V 23 Wilder Mann von Basel

Ideenskizze zu einem Vater Rhein, später für Reinhard-Brunnen verwandt

durch Briefstelle 20 auf 1890 datierbar

Bez. im Sockel "Wilde Mann von Basel"

Schwarze Feder, schwarz und braun laviert

29 x 9,1

Hamburg, Kunsthalle

Inv.-Nr.1955/75

Lit. Heilmeyer 1922, S.45

Als Anregung diente vermutlich der Weberzunftbrunnen in der Steinenvorstadt von Basel. Die Brunnenfigur eines Landsknechts in Rüstung mit der Standarte der Weberzunft in der Rechten und einem Schild zur Linken weist Ähnlichkeit in der Körperhaltung auf.

vgl.: Abb. S.131 in: Hans Eppen, "Baukultur im alten Basel", Frobemus Verlag, Basel 1964

V 24 Variante zum "Wilden Mann"

Schwarze Feder, schwarz und braun laviert

32 x 13,5

Nur durch eine Abbildung bei Bäumler überliefert

Lit.: Bäumler, Abb.16

V 25 Rückenakt für eine Statue (eines Flußgottes)

Schwarze Feder über Bleistift

21,4 x 17,1

Privatbesitz

Wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem "Wilden Mann von Basel" entstanden.

V 26 recto: Entwurf zur Plastik

verso: Variante m. Delphin

1897-1902

Bleistift auf braunem Karton, recto weiß gehöht

33,3 x 21,9

Privatbesitz

- V 27 recto: Zwei Studien zur Rückenansicht des Vater Rhein
verso: männlicher Akt.
Bleistift
32,5 x 22
Privatbesitz
- V 28 2 Blatt: Studien zur ausgeführten Statue
Bleistift auf kariertem Papier
13,8 x 9 aus einem Skizzenbuch
H.-Archiv
- V 29 recto: Studien zur linken Puttengruppe u. Sockel-
skizze für den Reinhard-Brunnen
verso: Variante
Blauer Stift über Bleistift auf kariertem Papier
22,6 x 28,5
H.-Archiv

V 30-32 Siegfried am Siegfriedbrunnen in Worms

Die Briefstellen 24 und 31 legen Hildebrands Beschäftigung mit der Siegfried-Statue auf den Zeitraum zwischen 1901-191 fest. Heilmeyer gibt als Entstehungsdatum 1905 an.

Der Brunnen selbst wurde 1914 vollendet.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.24 u. 38, Tafel 92 Abbildung des Brunnens

vgl.: SK 38, Bl.-Nr.1683
SK 45
SK 47
Architektur Kat.-Nr.B 16-24

- V 30 recto: Ideenskizze des frontal stehenden Siegfried,
unbekleidet mit Schwert und Hut in Landschaft;
im rechten Hintergrund kleine Variante.
verso: männlicher Akt in Landschaft, sich an einen
Sockel lehnd
1901-13
Schwarze Feder über Bleistift, verso mit Weißhöhung
29,5 x 22,2
Privatbesitz

V 31 recto: Vier Studien zum Siegfried; eine Skizze zum
Bismarckbrunnen in Jena, weitere Architektur-
skizzen überschneidend
verso: Eine Studie zum Siegfried, auf dem Brunnensockel
stehend
Bleistift
21,1 x 33,2
Nachlaß-Nr. 788
H.-Archiv

V 32 recto: r. o.: gerahmte Skizze zur endgültigen Fassung
des Siegfried
Mitte: Skizze zu einem "Heiligen Georg"
(s. V 33), sieben Schlüsselentwürfe
verso: Zwei Studien zum "Heiligen Georg"
Bleistift auf kariertem Papier
21,1 x 33
Nachlaß-Nr. 812
H.-Archiv
vgl.: Kat.-Nr. V 33

V 33 Hl. Georg
Entwurf einer Palasttorbekrönung mit einer unausge-
führten Variante
Durch die Skizzen auf Blatt V 32 in die gleiche Zeit
wie der Siegfried datierbar
Bleistift auf kariertem Papier
21 x 33
Nachlaß-Nr. 809
Privatbesitz
Das Bozzetto des Palasttores befindet sich im Depot
der Bayr. Staatsgemäldesammlungen, München

V 34-55 Figuren des Hubertusbrunnens in München

Die Idee eines Hubertusbrunnens entstand schon 1893
(s. Briefstellen 22 u. 23). Während das Brunnengebäude
mit dem Hirsch 1907 vollendet war (Briefstelle 27), zog
sich die Fertigstellung der Figuren bis 1919 hin (Brief-
stelle 38).

Lit.: B.Sattler, "A.v.Hildebrands Hubertusbrunnen in München", in: Der Zwiebelturm 1959, München, 14.Jg., 10.Heft, S.224ff.
Heilmeyer 1922, S.24, 38, Tafel 93-97 Abbildungen der Plastik und des Brunnengebäudes

vgl.: Architektur Kat.-Nr. B 25 u. 26

V 34 u. 35 Hubertus, kniend

Durch SK 47 und einen Brief Hildebrands an seine Frau vom Juli 1905 (im H.-Archiv), in dem er von einer Probeaufstellung der Figur spricht, zwischen 1901-1905 datierbar.

V 34 4 Bl.: Studien zum knienden Hubertus
Blei auf kariertem Papier
13,8 x 9,2 in SK 47
H.-Archiv

V 35 6 Bl.: Studien zum knienden Hubertus
Bleistift
16,4 x 11,9 in SK 48
H.-Archiv

V 36-44 Junge Jägerin

Anhand der Briefstellen 31, 32, 34 u. 36 läßt sich die Entwicklung der Statue verfolgen und auf die Zeit von 1913-17 einordnen. Einige Studien in SK 50 lassen jedoch vermuten, daß sich H. schon während der Fertigstellung des Hubertusbrunnens, eine Zeichnung des Gitters des Brunnengebäudes ist in SK 50 enthalten, mit der Statue beschäftigt hat, demnach noch 1907. Der Zeitraum für die Konzeption der jungen Jägerin erweitert sich so auf die Jahre 1907-1917.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.24, Tafel 95 Abb. der Plastik

V 36 recto: Erste Ideenskizze zur Jungen Jägerin

Die Skizze einer nach rechts schreitenden Diana, den Bogen mit beiden Händen vor sich haltend und kurzem Umhang über der rechten Schulter ist vermutlich kurz vor 1907 entstanden. Die kräftigen Umrisskonturen stimmen in ihrer eckig wirkenden Linienführung mit fest datierten Aktzeichnungen von 1906 überein (s. A 37 recto)

verso: Reiter

Bleistift

20,1 x 12,5

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, Tafel 106

- V 37 Studie mit erhobenem rechten Arm, in der Nische auf einem Sockel stehend, durch SK 50 auf 1906-10 datiert.

Bleistift

31,1 x 21

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.72

vgl.: SK 50, 3 Varianten

- V 38 recto: Skizze der jungen Jägerin mit dem Bogen in der Rechten und dem linken Arm über ihre Schulter greifend, in der Nische

verso: Mitte: Studie zur jungen Jägerin, gerahmt mit einer kleinen Variante r. o.; r. u. zwei kleine Studien zum jungen Jäger.

Bleistift auf braunem Karton, recto weiß gehöht

38,3 x 26,5

Privatbesitz

vgl.: Kat.-Nr.V 54-55

- V 39 Studie m. erhobenem linken Arm und einem Speer in der Rechten, waagrecht haltend

Bez. u. l.: "Adolf v. Hildebrand späte Zeit"

Bleistift auf hellbraunem Karton

49,2 x 36

Privatbesitz

- V 40 Mitte: Studie zur jungen Jägerin, nach rechts schreitend mit Speer in der Rechten, in der Nische;
l.: weibliche Aktstudie; r.: unausgeführte Variante

Bez. u. l.: "G.K.1867" und u. r.: "OT.III" (?)

Rötel

22,2 x 28,4

München, Graphische Sammlung

Inv.-Nr.1960 : 15

- V 41 Skizze der nach rechts schreitenden, über die Schulter blickenden jungen Jägerin, den Speer in der angewinkelten Rechten, in der Linken Pfeil und Bogen angedeutet in der Nische
Röteli
22,2 x 28,4
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr. 1928 : 93
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr. 76
Ausst. Köln 1962
Ausst. Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr. 19
- V 42 Drei Studien zur jungen Jägerin, eine Studie zum jungen Jäger
Bleistift
25,3 x 40,3
Hamburg, Kunsthalle
Inv.-Nr. 1933/80
Lit.: Bäumlcr, Abb. 28
Ausst. Günther Franke 1933
vgl.: Kat.-Nr. V 52
- V 43 Skizze zur jungen Jägerin mit lang herabfallenden Haaren, vom rechten Blattrand überschritten
Bleistift auf blauem Briefumschlag
ca. 14,4 x 5,9
Nachlaß-Nr. K 50
H.-Archiv
- V 44 1.: drei Studien zur jungen Jägerin, r.: zwei Skizzen bekleideter Männer
Durch den Brief auf der Rückseite des Blattes auf 1906 datiert
Bleistift auf kariertem Papier
22,5 x 28,4
Nachlaß-Nr. 648
Privatbesitz

V 45-48 Alter Jäger

Die Entstehung der Statue läßt sich aufgrund der Ideenskizze von 1907 (V 45) und der Datierung Heilmeyers 1912-1913 zwischen 1907 und 1913 ansetzen.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.24, Tafel 94 Abb. der Plastik

- V 45 Ideenskizze des nach links schreitenden Jägers, vor sich einen Speer haltend, mit Helm

Dezember 1907

Bez. u. r.: "Dezember 07"

Bleistift auf kariertem Papier

Nachlaß-Nr. K 84

H.-Archiv

- V 46 recto: Studie, mit der erhobenen Linken eine Last auf dem Rücken haltend, den Speer (?) in der Rechten

verso: kolorierte Postkarte

1907-1913

Bleistift

13,9 x 9,4

Nachlaß-Nr. 649

Privatbesitz

- V 47 recto: Studie mit hoch über dem Kopf erhobenem linken Arm, in der Nische

verso: Breitbeinig stehende Variante, mit beiden angewinkelten Armen die Last auf dem Rücken festhaltend

Bleistift

16 x 10,1

H.-Archiv

- V 48 Studie zur Endfassung, in leicht gebeugter Haltung, mit der linken Hand in Hüfthöhe die Last auf dem Rücken festhaltend, mit der erhobenen Rechten den über die Schulter gelegten Stock stützend

Bleistift

21,1 x 14,2

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.74

vgl.: Kat.-Nr. V.49 verso

V 49-50 Waldhexe

Durch die Briefstellen 31, 32, 34 auf 1913-15 datierbar
Lit.: Heilmeyer 1922, S.24, Tafel 97

- V 49 recto: Entwurf der Waldhexe mit entblößter rechten
Brust, in der Nische
verso: Variante, von Studie zum alten Jäger überzeich-
net

Bleistift

39,3 x 25,4

Privatbesitz

- V 50 Studie zur Endfassung der in ein sackartiges Gewand
gehüllten Alten, unausgeführt

Bleistift

21 x 13,5

Nachlaß-Nr. 653

Privatbesitz

V 51-55 Junger Jäger

Durch die Briefstellen 36 u. 38 auf 1917-19 datierbar.
Jedoch muß sich Hildebrand aufgrund einer Skizze in SK 45
schon ca. 1913 oder früher mit dem jungen Jäger beschäftigt
haben.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.24, Tafel 96

vgl.: SK 45

- V 51 Ideenskizze in Seitenansicht nach links, sich mit
dem rechten Fuß auf einen Sockel stützend, den Speer
in beiden Händen haltend

Schwarze Feder auf kariertem Papier

22 x 14

Privatbesitz

Lit.: B.Sattler, Abb.S.474

- V 52 Zwei Studien zum jungen Jäger mit dem Bogen in der
Linken und angewinkeltem, zum Kopf erhobenem rechten
Arm

Bleistift auf kariertem Papier

22,5 x 14,5
Privatbesitz

V 53 recto: Variante zu V 52, in der Nische
verso: Kopfstudien
Bleistift
31 x 21
Privatbesitz

V 54 Skizze zur Endfassung, den Bogen in der ausgestreckten
Linken, mit der rechten Hand an den Köcher auf dem
Rücken fassend.
Bleistift
19,1 x 11,9
Nachlaß-Nr. 358
Privatbesitz
vgl.: Kat.-Nr. V 38 verso
Kat.-Nr. V 42

V 55 Studie zur Endfassung (vgl. V 54) mit einer kleinen
rückwärtigen Variante
Bleistift
30,5 x 23
Nachlaß-Nr. 652
Kiel, Kunsthalle
Inv.-Nr. 1957 KH 34
Ausst. Kiel 1961, Kat.-Nr. 76 mit Abb.
vgl.: Kat.-Nr. V 66 verso

V 56-57 Reiterstandbild Bismarck in Bremen

Durch die Briefstellen 29 u. 30 erfahren wir, daß das
Gipsmodell 1909 vollendet wurde und das Standbild 1910
seine Aufstellung fand. Die Zeichnungen in den Skizzen-
büchern SK 45 u. 48, sowie die Datierung Heilmeyers lassen
den Beginn der Beschäftigung mit dem Standbild ab 1907 ver-
muten.

Lit.: Heilmeyer 1922, S. 36, Tafel 84-85
D. Sattler, S. 56

vgl.: SK 45
SK 48

- V 56 unten: Studie eines Reiters nach links, unausgeführt
oben: Profilskizze eines Männerkopfes, Porträtskizze
einer Frau

1907

Sign. u. dat. u. r.: "Adolf Nov. 07"

Bleistift

21 x 13,3

Privatbesitz

- V 57 Entwurf des Reiterstandbildes

1907-1909

Bleistift

44,2 x 28,7

H.-Archiv

V 58-62 Figuren des Vater-Rhein-Brunnens in Köln (zerstört)

Die Entwicklung der Entwürfe zum Vater-Rhein-Brunnen ist in der Abhandlung von Braunfels genau erläutert. Demnach erhielt H. 1911 den Auftrag zur Ausführung, die 1922, ein Jahr nach seinem Tod, ihren Abschluß fand.

Lit.: W. Braunfels, "Der Kölner Hildebrand Brunnen". in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln 1955, Nr. 17, S. 189ff.
Heilmeyer 1922, S. 38, Tafel 101
Briefstelle 38

vgl.: Architektur Kat.-Nr. B 30-33
SK 53

- V 58 2 Bl.: Studien zur I. Fassung des Vater Rhein
vermutl. 1911

Bleistift

9,5 x 15,6

H.-Archiv

- V 59 Studie eines unbekleideten Mannes nach rechts auf einem Stein sitzend, sich mit der Rechten auf ihn stützend, mit angewinkeltem linken Arm und linken Bein, vor einer Landschaft mit Wasser und Bergen - I. Fassung

vermutl. nach 1911

Bleistift

10,2 x 12,6

Nachlaß-Nr. 706

H.-Archiv

- V 60 recto: Skizze zur III. Fassung des Vater Rhein
verso: Skizze einer Grotte
das zugehörige Bozzetto wurde von Braunfels auf 1914 datiert
Bleistift
12,8 x 20
Privatbesitz
Lit.: vgl. Abb. Bozzetto, Braunfels 1955, S. 201
- V 61 Zwei Skizzen zu den Rheintöchtern in Grotten, eine unausgeführte Einzelstudie einer Rheintochter
nach 1911
Bleistift
12,6 x 20,4
Nachlaß-Nr. 684
H.-Archiv
- V 62 2 Grotten mit Delphinen u. einem Pferd mit Reiter
nach 1911
Bleistift
12,8 x 20
Privatbesitz
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr. 75
Ausst. Köln 1962

V 63-69 Grabengel für Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen

Die Briefstellen 33 u. 37 datieren H. Beschäftigung mit dem Grabengel für das Grabmal des Herzogs zwischen 1914 und 1918.

Lit.: Heilmeyer 1922, S. 25, 37, Tafel 58 Abb. der Plastik
s. auch Briefstelle 38

- V 63 Erste Skizze zum Grabengel ohne Flügel; dem aufgestützten rechten Arm, auf dem der Kopf ruht, dient das rechte hochgestellte Bein als Sockel
1914-18
Bleistift
19,1 x 12,5
H.-Archiv
- V 64 Skizze zum Grabengel mit Angabe der Flügel, der rechte Arm ist hinter dem Kopf verschränkt
Bleistift
18,3 x 12
Privatbesitz
Lit.: B.Sattler, Abb.S.685
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.79
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.158b
Ausst.Köln 1962
- V 65 Variante zu V 64 mit höher gestelltem rechten Bein und viereckigem Gewandausschnitt
Bleistift
18,4 x 12,4
Privatbesitz
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.158a
- V 66 recto: Variante zu V 64 mit Sockelangabe und ohne Flügel
verso: Skizze zum jungen Jäger, Hubertusbrunnen
Bleistift
19,1 x 12,2
Kiel, Kunsthalle
Inv.-Nr.1957 KH 33
- V 67 recto: Variante zu V 66 mit Flügeln
verso: Variante
Rotstift über Bleistift
17,3 x 11,8
Kiel, Kunsthalle
Inv.-Nr.1957 KH 32

V 68 Entwurf zum Grabmal mit Angaben des Grabmalsockels
und Sitzes, auf dem der Grabengel lehnt, ohne Flügel
Bleistift
19,1 x 12,5
H.-Archiv

V 69 recto: Maßstabszeichnung des Grabengels
verso: Sitzende Ganzfigur des Herzog Georg II. von
Sachsen-Meiningen (Denkmal unausgeführt) -
Maßstabszeichnung
Heilmeyer datiert das Bozzetto des Denkmals auf etwa
1909, aufgrund der Datierung des Grabengels ist es jedoch
später anzusetzen.
Bleistift
14,5 x 9,8
H.-Archiv
Lit. zur sitzenden Ganzfigur des Herzogs:
Heilmeyer 1922, S.40, Tafel 82 Abb. des Bozzetto

V 70-71 Pietà im Mausoleum Martius in Kiel

Die Gruppe wurde zusammen mit zwei Reliefs für die Grab-
stätte 1916 konzipiert und 1918 vollendet.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.25, 37, Tafel 98-100

vgl.: Kat.-Nr.R 59-63

V 70 Skizze zur Pietà, in Nische
1916-18
Bleistift
8,2 x 13,2 aus SK 56
H.-Archiv

V 71 Entwurf zur Pietà
Bleistift, weiß gehöht auf grauem Papier
20,7 x 20,2
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.45, Tafel 114
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr.78
Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr.159

(b) Vorzeichnungen zu unausgeführten Werken

V 72-1o5

- V 72 Unbekleideter Mann auf einem flachen Podest, nach rechts sitzend; mit zwei unausgeführten Varianten einer Rücken- und Vorderansicht

Der mit kraftvoller Feder übergangene Akt, dessen Körper durch von Außenkonturen ausgehenden Zickzack-Schraffuren modelliert ist, erinnert an Aktdarstellungen aus der 2. Hälfte der 80er Jahre (U 4-6 und SK16 Bl.-Nr.1315 verso + 1318).

Schwarze Feder über Bleistift (Varianten in Blei)

22,5 x 28,2

Privatbesitz

- V 73 Bacchant auf einem Sockel sitzend, den rechten Arm zum Kopf erhoben

Skizze zu einem von Heilmeyer erwähnten Bozzetto eines sitzenden Jünglings aus den 80er Jahren. Stilistische Ähnlichkeit mit SK 17 ermöglichen eine Datierung auf 1887/88.

Bleistift

18 x 11,5

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.39

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.32

- V 74 Auf einem Podest sitzender weiblicher Akt, mit der Linken ein Tuch über die Schulter haltend

Skizze zu einem von Heilmeyer erwähnten Tonbozzetto aus den 80er Jahren. Nähere Datierung aufgrund einer Variante in SK 17 auf 1887/88 möglich.

Bleistift

22,4 x 28,1

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.39

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.68

V 75-79 Stehender weiblicher Akt, sich abtrocknend

Vermutlich Studien zu einem von Heilmeyer erwähnten Tonbozzetto aus den 80er Jahren. Näher datierbar durch Varianten in SK 17: 1887/88.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.39

- V 75 r. o.: Studie eines auf einem kleinen Sockel stehenden weiblichen Aktes, das Tuch in Höhe der Knie hinter sich haltend
unten: 2 Studien eines sitzenden weiblichen Aktes von vorne und von der Seite
Bleistift
37,3 x 23,7
Privatbesitz
- V 76 Stehender weiblicher Akt - von vorne -, sich den Rücken abtrocknend, mit der rechten Hand über die Schulter greifend
Bleistift auf kariertem Papier
13,5 x 8,1 aus einem Notizbuch
H.-Archiv
- V 77 Variante zu V 76 in Seitenansicht nach rechts
Bleistift auf kariertem Papier
13,5 x 8,1 aus einem Notizbuch
H.-Archiv
- V 78 Drei Studien zum sich abtrocknenden weiblichen Akt mit aufgestütztem linken Knie und lose über dem Rücken hängendem Tuch
Schwarze Feder
17,5 x 14,2
Nachlaß-Nr.612
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.47
vgl.: SK 2o, Bl.-Nr.1743, 1746
- V 79 Fünf Studien zu V 78
Schwarze Feder auf kariertem Papier
22,4 x 14
Nachlaß-Nr.615
H.-Archiv

V 80 Weibliche Gestalt mit Krug

Aus dem gleichen Notizbuch wie V 76 u. 77 und so in die gleiche Zeit 1887/88 datierbar

Bleistift auf kariertem Papier

13,5 x 8,1

H.-Archiv

V 81 Schlafender Todesgenius

Skizze zu einem in Privatbesitz befindlichen Gipsbozzetto, den Heilmeyer in die 80er Jahre datiert

Schwarze Feder

12,5 x 6,8

Nachlaß-Nr. 689

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.39

V 82 Zwei Studien zu einem weiblichen Akt, auf einem Sockel stehend, den rechten Arm hinter dem Kopf verschränkt; u. r.: Porträtskizze eines bärtigen Männerkopfes im Profil, Halbfigur einer Frau und eines Kindes

Vermutlich für eine von Heilmeyer auf 1888 datierte Brunnenanlage konzipiert

Bleistift

22,7 x 13,8 (im Rahmen gemessen)

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.41

vgl.: Architektur Kat.-Nr. B 45

V 83 recto: Hl. Georg, den Drachen tötend

Entwurf einer Uhrenverzierung

verso: Putten, eine Uhr bekränzend

durch SK 21 auf 1888/89 datiert

Bleistift

23 x 30 aus SK 21, Bl.-Nr. 1872

Privatbesitz

V 84 recto: Putto, einen Muschelaufsatz tragend (Brunnenfigur)
Rötrel

verso: Skizze zum Obeliskendenkmal

Schwarze Feder

Vermutl. 1888-92 entstanden

26,6 x 18,9

München, Graphische Sammlung

Inv.-Nr.1960 : 16

vgl.: Architektur Kat.-Nr. D 10-13

V 85 Studie einer Venus mit Schleier

Vermutl. als Mittelpunkt eines Rundtempels konzipiert, der durch SK 29 gegen 1892 datiert ist

Bleistift

17,3 x 10,9

Privatbesitz

vgl.: Architektur Kat.-Nr. B 47

SK 29, Bl.-Nr.1524-1525 verso

V 86 Drei Studien zu einer sitzenden weiblichen Nischenfigur mit hinter dem Kopf verschränkten Armen

Durch verwandte Skizzen in SK 32 nach 1890 datierbar

Bleistift

19,8 x 13,8

Nachlaß-Nr.723

H.-Archiv

vgl.: SK 32, Bl.-Nr.1359 verso

V 87 Sieben Studien zu der Nischenfigur einer Tänzerin
1896

Dat. M. r.: "1896"

Bleistift

31,8 x 25,4

Hamburg, Kunsthalle

Inv.-Nr.1933/78

Lit.: Heilmeyer 1922, S.45

Abb.: Günther Franke 1933

- V 88 Studie zu einem Krieger mit zwei Tänzerinnen
in architektonischer Rahmung

Die Ähnlichkeit der Tänzerinnen mit V 87 legt
eine Datierung auf 1896 nahe

Bleistift

32 x 21

Privatbesitz

- V 89 recto: Skizze zur Plastik eines im Profil sitzenden
männlichen Aktes mit Stab

verso: Aktstudie

1898

Dat. u. l.: "1898"

Schwarze Feder auf kariertem Papier

21,9 x 14,2

Nachlaß-Nr. 631

Privatbesitz

Lit.: B.Sattler, Abb.S.476

V 90-93 Freiplastik eines musizierenden sitzenden Pan

Die vehement umschreibende Linienführung, die mit großer
Sicherheit das Wichtigste akzentuiert, läßt im Vergleich
mit den Aktzeichnungen A 21-24 eine Datierung auf 1898-1900
zu.

- V 90 Skizze zum "Pan" mit hochgezogenem linken Bein

Bleistift

16,8 x 11,8

Nur durch die Abbildung bei Bäumler überliefert

Lit.: Bäumler, Abb.15

Braunfels, Apollo 1971, S.364, Abb.10

- V 91 recto: Skizze zum Pan, hinter ihm die Andeutung eines
hohen Felsblockes, auf dessen Sockel er sitzt

verso: Pan nach rechts mit hochgezogenem rechten
Bein

Bleistift

18,6 x 13,3

Nachlaß-Nr. 622

Privatbesitz

- V 92 Pan nach links
Bleistift
22,5 x 13,9
Nachlaß-Nr.623
H.-Archiv
- V 93 recto: Studie zum frontal sitzenden Pan
Braune Feder über Bleistift
verso: Variante
Bleistift
22,4 x 14,5
Nachlaß-Nr.624
Privatbesitz
- V 94 Studie zu einem Brunnensockel mit einem nach rechts
laufenden Männerakt, gerahmt von zwei weiblichen Akten
Im Zeichenstil verwandt mit Kat.-Nr. A 33-41 und da-
durch gegen 1906 anzusetzen
Bleistift
21,6 x 30,7
Privatbesitz
- V 95 recto: Stehende weibliche Brunnenfigur - mit Schale
in der erhobenen Linken
verso: Skizze eines Rundbaues
Datierbar - wie V 94 - auf 1906
Bleistift
30,8 x 21
Privatbesitz
Lit.: Bäumler, Abb.17
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.149
- V 96 Weibliche Brunnenfigur mit Schale. Mit dem rechten
Bein auf einem Sockel kniend, im Hintergrund Land-
schaft mit Segelboot
Im Zeichenstil verwandt mit Kat.-Nr.U 73 und 74 und
so auf die Zeit vor 1910 datierbar
Bleistift

28,2 x 22,3

München, Graphische Sammlung

Inv.-Nr.1934 : 17

Ausst.Köln 1962

Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.14

- V 97 Brunnengruppe mit drei weiblichen Akten, auf einer Muschel stehend - die mittlere Figur mit einem Krug in den erhobenen Händen, die linke ein Tuch in der rechten Hand haltend, die rechte in leicht gebückter Haltung.

Durch die maschinengeschriebene Aufstellung der Unkosten für die Böcklinbüste für Juli bis Dezember 1906 auf der Rückseite auf diese Zeit datiert.

Bleistift

22,3 x 14,1

Privatbesitz

- V 98 Entwurf zum Narziß des gleichnamigen Brunnens der Baronin von Stumm

Durch Kat.-Nr. B 50 auf 1907 datiert

Schwarze Kreide über Bleistift, weiß gehöht auf braunem Papier

59 x 43,8

Nachlaß-Nr.724

Privatbesitz

vgl.: Architektur Kat.-Nr. B 50

V 99-101 Miteinander ringendes Paar

Heilmeyer gibt als Datierung des Bozzetto etwa 1908 an.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.40

- V 99 recto: Zwei Studien zum Bozzetto

verso: Brief an Prof.Dr.Posner, Berlin

Blaustift

28,7 x 22,4

H.-Archiv

- V 100 Studie des ringenden Paares, mit 3 unausgeführten Varianten
Bleistift auf kariertem Papier
31,1 x 21,3
Nachlaß-Nr.638
H.-Archiv
- V 101 recto: Studie des ringenden Paares mit einer unausgeführten Variante
verso: Zwei weibliche Aktstudien
Bleistift auf kariertem Papier
22,1 x 28,4
Privatbesitz
- V 102 Sitzendes Freundespaar
Studie zu einem von Heilmeyer auf etwa 1909 datierten Bozzetto (Hamburger Kunsthalle)
Schwarze Feder über Bleistift auf Pergamentpapier
15,7 x 20
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.40, Tafel 42
Bock, "Freundespaar und Liebespaar. Zum Problem der Zweierfigurengruppe von A.v.Hildebrand",
in: Jahrbuch d. Hamburger Kunstsammlungen 1967,
Nr.12, S.85ff.
- V 103 Sitzendes Liebespaar
Entwurf zu einem von Heilmeyer auf etwa 1909 datierten Bozzetto (Hamburger Kunsthalle)
Rötél auf gelblichem Papier
28,9 x 21,7
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1928 : 89
Lit.: Heilmeyer 1922, S.40, Tafe. 42
Bock 1967
vgl.: Marées, Meier-Graefe, Bd.II, Nr.876-879
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr.71
Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr.154 m.Abb.
Ausst. Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.15

V 104 Sitzender männlicher Akt mit Umhang
Teilstudie zu V 103
Bleistift
17,2 x 10,5
nur durch die Abbildung bei Bäumlér überliefert
Lit.: Bäumlér, Abb.12

V 105 Variante zum Sitzenden Liebespaar
Schwarze Feder über Bleistift
19,5 x 13,5
H.-Archiv

2.2. Reliefs

(a) Vorzeichnungen zu ausgeführten Reliefs R 1-61

R 1-2 Zum Brautbett

Heilmeyer erwähnt ein TerracottarelieF (Lenbachhaus, München mit zwei Frauen und zwei Amoretten und datiert es auf 1885-86.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.31

- R 1 Entwurf zum TerrakottarelieF
1885/86
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Rötél, Weißhöhung
56 x 43,8 (im Rahmen gemessen)
Privatbesitz
- R 2 rechts: Einzelstudie zur Braut m. Amor (durchge-
strichen)
links: männlicher Rückenakt
Bleistift, Braut u. Amor mit schwarzer Feder über-
gangen auf liniertem Papier
14,3 x 16
Nachlaß-Nr.693
Privatbesitz

R 3-11 Badende Frauen

Das Terracottarelief eines sitzenden halbbekleideten Mädchens, deren Füße von einer vor ihr knienden Frau getrocknet werden, während eine dritte im Hintergrund mit einer Kette spielt (Lenbachhaus, München), datiert Heilmeyer auf 1885-86.

Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.29

Heilmeyer 1922, S.31, Tafel 16

R 3 recto: Zwei gerahmte Skizzen zum Relief

Schwarze Feder

verso: Einzelskizzen zum Relief, sowie Studien zu einer Gruppe mit Reiter

Bleistift

20,4 x 12,5

Nachlaß-Nr.628

Privatbesitz

R 4 Mehrere Studien zum Relief

Schwarze Feder auf kariertem Papier

21,8 x 14,2

Nachlaß-Nr.629

Privatbesitz

R 5 Variierende Ideenskizze zum Thema "Badende Frauen", einer nach links sitzenden Gestalt, die von zwei stehenden Frauen umrahmt ist

Schwarze Feder über Bleistift

14,1 x 22

Nachlaß-Nr.604

Privatbesitz

R 6 Variante zum Thema "Badende Frauen". Skizze zwei sitzender und drei stehender Gestalten - gerahmt; im rechten Blattrand eine Einzelstudie

Bleistift

21 x 26,5

Privatbesitz

- R 7 Skizze zum Thema "Badende Frauen" mit zwei stehenden und drei sitzenden Gestalten, Andeutung eines Innenraumes - gerahmt
Bleistift
14,3 x 22
H.-Archiv
- R 8 links: drei Studien zu R 7
rechts: zwei Einzelstudien zur rechten stehenden Gestalt
Bleistift
14,3 x 22
Nachlaß-Nr. 663
H.-Archiv
- R 9 Einzelstudie zur linken stehenden "Badenden" von R 7
Bez. v. fremder Hand u. l.: "Adolf v. Hildebrand
Skizze nach Zusi's Figur"
Bleistift
22,4 x 14,2 m. zerrissenem u. teils fehlendem rechten Blattrand
Nachlaß-Nr. 613
H.-Archiv
- R 10 Einzelstudie analog R 9
Bleistift auf liniertem Papier
22,4 x 14,2
Nachlaß-Nr. 614
H.-Archiv
- R 11 Freie Einzelstudie einer stehenden "Badenden", nach rechts mit Sockel, das rechte Bein aufgestützt und mit beiden Händen abtrocknend
Bleistift auf liniertem Papier
22 x 14,2
H.-Archiv

R 12-30 Bogenschützen - Amazonen - Triptychon

Das dreiteilige Relief besteht aus einem Mittelteil mit reitenden Amazonen und zwei Seitenfeldern, deren linkes die Unterweisung eines jungen Bogenschützen durch einen Älteren zum Thema hat, während das rechte zwei jugendliche Bogenschützen und einen Hundeführer zeigt.

Heilmeyer datiert das Triptychon auf 1887/88.

Zur Genesis des Triptychons s. Diss. S.16ff.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.31, 45, Tafel 15

B.Sattler, S.308

Abb. der Reliefs im H.-Archiv

R 12 Gesamtentwurf zum Triptychon

Schwarze Feder über Bleistift

7,5 x 17

Privatbesitz

Lit.: B.Sattler, Abb.S.301

Heilmeyer 1922, S.45

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.42

Ausst.Köln 1962

R 13 recto: rechts: Gesamtentwurf zum Triptychon,
l. und u.: 3 Studien zum lernenden jungen
Bogenschützen und seinem Lehrer

verso: Einzelstudie eines knienden Bogenschützen

1887/88

Bleistift

24,4 x 37,5

Privatbesitz

Lit.: Bäumlner, Abb.22

Ausst.Köln 1962

R 14 unten: Kleiner Gesamtentwurf, oben: Teilentwurf zum
linken und mittleren Relieffeld, mit 2 Einzelstu-
dien zur Amazone

Braune Feder über Bleistift

22,6 x 28,1

München, Graphische Sammlung

Inv.-Nr.1957 : 88

Ausst.Köln 1962

Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.12, Abb.12

- R 15 Amazonenrelief - Mittelstück des Triptychons
Studien zur I. und II. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift
24,5 x 36,5
Nur durch eine Abbildung bei Bäumler überliefert
Lit.: Bäumler, Abb.23
- R 16 recto: Studie zur II. Fassung des Amazonenreliefs
der nach rechts Reitenden
verso: Studie zur I. Fassung der nach links Reitenden
Bleistift
25,6 x 37,3
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.35
- R 17 Entwurf zur II. Fassung der nach rechts reitenden
Amazonen; im rechten Blattrand Studie eines Frauen-
aktes
Schwarze Kreide
24,7 x 37,4
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.39
- R 18 Einzelstudie zur vorderen Amazone (vgl. R 19),
im Hintergrund stehender Männerakt nach rechts
Bleistift
37,3 x 23
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.36
- R 19 recto: Studie zur II. Fassung des Amazonenreliefs
verso: Entwurf zum Relief "Panischer Schrecken" mit
2 Varianten
Bleistift, verso: oben mit schwarzer Feder übergegangen
30 x 41,5
Privatbesitz
vgl.: zum Relief "Panischer Schrecken" Kat.-Nr.
R 69 und 70

- R 20 Entwurf zur I. Fassung des linken Bogenschützen-
reliefs mit einem stehenden Schützen und dem Hunde-
führer im Hintergrund
Schwarze Feder
17,9 x 11,4
Privatbesitz
- R 21 Entwurf zur II. Fassung des linken Bogenschützen-
reliefs des lernenden Schützen und seines Lehrers,
dahinter der Hund; im rechten Hintergrund eine
kleine Bewegungsstudie zum Lehrer
Bleistift
37,2 x 24,6
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1933 : 24
Lit.: B.Sattler, Abb.S.308
Bäumler, Abb.24
- R 22 recto: Einzelstudie mit einer rückwärtigen Variante
zum Bogenschützen von R 21
verso: Reliefentwurf zweier Weinreben tragender
Bacchanten und eines Putto
Bleistift
23,9 x 29,8
Privatbesitz
Ausst.Köln 1962
vgl.: SK 16, Bl.-Nr.1326
- R 23 recto: Erste Studien zu einem Steinschleuderer
in 6 Varianten, gedacht für das rechte Bogen-
schützenrelief
verso: drei Studien dazu
Bleistift , verso unten mit schwarzer Feder über-
gangen
19,9 x 25,1
Nachlaß-Nr.625
H.-Archiv

- R 24 Entwurf zu einem Speerwerfer mit mehreren Varianten,
gedacht für das rechte Bogenschützenrelief
Schwarze Feder über Bleistift
15,2 x 20
Nachlaß-Nr.626
H.-Archiv
- R 25 recto: Entwurf zur I. Fassung des rechten Bogen-
schützenreliefs mit einem Schützen und dem
Hundeführer im Hintergrund
verso: Skizze zu Triton und Nereide
Bleistift
37,5 x 24,9
Privatbesitz
Lit.: B.Sattler, Abb.S.299
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.34 mit Abb.
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.132
- R 26 recto: Entwurf zur II. Fassung des rechten Bogen-
schützenreliefs zweier Bogenschützen und dem
Hundeführer
verso: Sitzender männlicher Akt mit ausgebreiteten
Armen in Landschaft mit Enten
Bleistift
37,4 x 24,9
Nachlaß-Nr.268
H.-Archiv
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.38
Ausst.Köln 1962
Ausst.München 1979 mit Abb.
- R 27 recto: Studien zur II. Fassung (vgl. R 26)
verso: eine unausgeführte Skizze dazu
Bleistift
37,5 x 24,8
Kiel, Kunsthalle
Inv.-Nr.1957 KH 30
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.40
Ausst.Kiel 1961, Kat.-Nr.74

- R 28 recto: Entwurf zur II. Fassung des rechten Bogenschützenreliefs
verso: (oben) dazu Entwurf zur III. Fassung mit einem stehenden und einem knienden Schützen und dem Hundeführer, (unten) Entwurf zur II. Fassung des linken Bogenschützenreliefs
Bleistift
verso: obere Darstellung mit brauner Feder übergangen
37,3 x 24,6
Privatbesitz
- R 29 oben: Entwurf zur III. Fassung des rechten Bogenschützenreliefs mit einem kniendem und einem stehenden Schützen und dem Hundeführer
unten: unausgeführte Variante dazu
Bleistift, obere Entwurf mit schwarzer Feder übergangen
37,3 x 24,3
Hamburg, Kunsthalle
Inv.-Nr.1933/77
Lit.: Bäumler, Abb.25
Ausst.Günther Franke 1933
- R 30 Entwurf zur III. Fassung des rechten Bogenschützenreliefs - analog R 29 -, links Skizze eines Ornamentes
Schwarze Feder über Bleistift
14,1 x 15,3
H.-Archiv
- R 31-32 Dionysos-Relief
- Das frei aus dem Stein gehauene Relief (s. Briefstelle 21) datiert Heilmeyer 1890.
Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.46
Heilmeyer 1922, S.31, 45, Tafel 21
- R 31 Entwurf zum Dionysos-Relief
Schwarze Feder über blauem Stift auf kariertem Papier
14,3 x 22,2
Nachlaß-Nr.265
Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.43

Ausst.Köln 1962

vgl.: Kat.-Nr.R 36

- R 32 recto: Skizze zum Entwurf R 31 mit einer Einzelstudie des einschenkenden Bacchanten
verso: Einzelstudie des einschenkenden Bacchanten
Schwarze Feder auf kariertem Papier
14,3 x 22,1
Hamburg, Kunsthalle
Inv.-Nr.1933/79
Lit.: Bäumler, Abb.18
Ausst. Günther Franke 1933
- R 33 Studie zum Steinrelief "Sich kämmender Frauenakt mit aufgelösten Haaren"
durch Heilmeyer auf 1890 datiert
Bleistift
20,4 x 12,9
Nachlaß-Nr.699
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.50
Heilmeyer 1922, S.31

R 34-39 Kain und Abel

Das frei aus dem Stein gehauene Relief (Briefstelle 21) entstand lt. Heilmeyer 1890.

Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.51
Heilmeyer 1922, S.31, 45

- R 34 rechts: Drei Studien zur Gruppe
links: Drei Einzelstudien zu Kain mit einer Keule
Bleistift auf einem Briefumschlag
14,3 x 19,5
Nachlaß-Nr.668
H.-Archiv

- R 35 oben: 2 Studien zur Gruppe mit einer Keule
unten: eine weitere Studie, eine mythologische Szene mit einer schlafenden Nymphe
Bleistift
23,6 x 27,8
Privatbesitz
- R 36 Kain zum Schlag auf Abel ausholend - Studie
Bleistift
21 x 33
Privatbesitz
- R 37 Zwei Studien zu Kain über dem liegenden Abel, r.o.: Kleine Studie zum "Dionysos-Relief"
Schwarze Feder
21,7 x 17
nur durch eine Abbildung bei Bäumler überliefert
Lit.: Bäumler, Abb. 20
vgl.: Dionysos-Relief Kat.-Nr. R 31 u. 32
- R 38 Kain, Abel mit einem Messer erstechend, mit einer Variante
Bleistift auf kariertem Papier
26 x 21,8
Hamburg, Kunsthalle
Inv.-Nr. 1933/76
Lit.: Bäumler, Abb. 21
Ausst. Günther Franke 1933
- R 39 recto: 3 Varianten zu R 38
verso: eine weitere Variante dazu und 4 Studien zum Relief "Genius und Lautenspieler"
Bleistift auf kariertem Papier
43,6 x 27,4 (im Passpartout gemessen)
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr. 1933 : 23
Lit.: Braunfels, Apollo 1971, Abb. 9, S. 364

Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.11

vgl.: Kat.-Nr. R 40 "Genius und Lautenspieler"

R 40-43 Genius und Lautenspieler

Die Reliefentwürfe sind für eine Amphore auf dem Grab Hans von Bülow's konzipiert. Laut Heilmeyer entstand das 1896 für die Grabamphore verwandte Reliefbozzetto schon 1890.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.36, 39, Tafel 22, 62, 64

vgl.: SK 32, Bl.-Nr.1348, 1372 verso

SK 34, Bl.-Nr.1440-1442

Kat.-Nr. R 39 verso

R 40 Entwurf zum Relief eines auf einem Sockel nach rechts sitzenden Lautenspielers, links neben ihm ein stehender Genius mit Flügeln

1890-1896

Bleistift

19 x 18,5

durch eine Abbildung bei Bäumler überliefert

Lit.: Bäumler, Abb.19

R 41 Studie zum Relief mit vier unausgeführten Varianten

Bleistift

22,5 x 28,3

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.24

R 42 Skizze einer Athepa mit Lautenspieler; Einzelstudie des Lautenspielers; Entwurf einer Grabstätte mit Porträtrelief

durch SK 32 nach 1890 datiert

Bleistift

20,4 x 16,5 aus SK 32, Bl.-Nr.1373

H.-Archiv

- R 43 recto: Bekleideter Genius mit Schriftrulle, die Linke auf der Schulter des Lautenspielers, rechts daneben: zwei Skizzen, in denen der Genius eine Leier trägt
verso: Architekturskizzen
Beschr. u. l. von fremder Hand: "Adolf v. Hildebrand"
Bleistift
29,7 x 46,3
H.-Archiv

R 44-48 Grablegung

Lt. Heilmeyer 1902-03 als Relief für ein Denkmal zur Erinnerung an Kaiserin Friedrich in Cronberg an der Johannis-kirche entstanden. Das Relief wurde außerdem für ein Kriegerdenkmal auf dem Friedhof Oberföhring verwandt.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.31 u.37, Tafel 38

vgl.: Architektur Kat.-Nr. G 12
SK 32, Bl.-Nr.1370
SK 34, Bl.-Nr.1465 verso
SK 44

- R 44 Entwurf zur Grablegung
Bleistift
10,5 x 13,8
Privatbesitz
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.150 I

- R 45 recto: Skizze zu R 44
verso: Variante
Bleistift
10,5 x 14,4
Privatbesitz
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.150 II

- R 46 Erste Ideenskizze einer Grablegung. Christus vom linken Blattrand überschritten mit landschaftlichem Hintergrund
Bleistift auf kariertem Papier

22,5 x 23,7

Kiel, Kunsthalle

Inv.-Nr.1957 KH 31

Ausst.Kiel 1961, Kat.-Nr.75

- R 47 Weitere Ideenskizze zur "Grablegung" mit einem Putto zu Füßen Christi kniend und landschaftlichem Hintergrund

Schwarze Feder

5,5 x 7,2

Privatbesitz

- R 48 recto: Weiterführende Skizze zu R 47

Schwarze Feder über Bleistift

verso: Studie dazu

Bleistift

12,2 x 13

Privatbesitz

R 49-55 Silberschrein für Prinzregent Luitpold von Bayern

Der Schrein mit einer Madonna mit Kind als Mittelteil und den Porträtreliefs der vier Kinder des Prinzregenten in Medaillonform auf den Seitenflügeln entstand lt. Heilmeyer 1909. Die Skizze R 53 zur Madonna mit Kind trägt das Datum 19.Juni 1906.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.31 u. 33

- R 49 Entwurf des Schreins mit geschlossenen Flügeln und den Medaillons der Kinder auf der Außenseite

1906-1909

Bleistift auf Pergamentpapier

25 x 19,7

H.-Archiv

- R 50 links: Entwurf des geöffneten Schreins ohne Darstellung im Mittelfeld

rechts: Entwurf des geschlossenen Schreins, nähere Ausführung von R 49

Bleistift auf Pergamentpapier

24 x 39,7

H.-Archiv

- R 51 Entwurf des geöffneten Schreins mit Madonna und Kind im Mittelfeld

Bez.: "Maria Patrona Bavariae" im Mittelfeld, auf dem linken Flügel "XI.III.MDCCCXXI", auf dem rechten Flügel "XI.III.MDCCCCI"

Bleistift auf Pergamentpapier

33,5 x 43,8

H.-Archiv

- R 52 Variierender Entwurf mit rechteckigen Seitenflügeln

Bleistift auf braunem Papier

26,5 x 29,1

H.-Archiv

- R 53 Entwurf zur Madonna mit Kind des Schrein-Mittelfeldes

19. Juni 1906, lt. gedrucktem Datum der Rückseite

Bleistift

42 x 42,5

H.-Archiv

- R 54 Mutter mit Kind - Ideenskizze zu R 53; 2 Porträt-skizzen; eine nach rechts gewandte Gestalt

Bleistift

22,5 x 14

Privatbesitz

- R 55 links: Skizze zu einem Epitaph mit Madonna und Kind
rechts: Skizze zur Seitenansicht des Epitaph

Das Datum 1906 (lt. Protokoll der Rückseite) läßt die Vermutung zu, daß diese Skizze vielleicht als erste Überlegung für das Mittelfeld des Schreins gedient hat, auf jeden Fall eine gegenseitige Anregung stattfand.

Schwarze Kreide

11,6 x 15,2

H.-Archiv

- R 56 Entwurf zum Steinrelief des nach links sitzenden
Schillers für das Schillerdenkmal in Nürnberg;
r.u. Skizze zum Denkmal

Von Heilmeyer auf 1909-11 datiert

Rötrel

ca. 75,5 x ca. 51

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.31 u. 36, Tafel 83

R 57-61 Reliefentwürfe für das Mausoleum Martius in Kiel

Das Mausoleum sowie die Reliefs entstanden lt.Heilmeyer
1916-18.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.32, 37, 45, Abb.98-100, 110, 114
D.Sattler, S.66
B.Sattler, S.672

vgl.: Kat.-Nr. V 70 u. 71

- R 57 Entwurf eines Relieftriptychons mit Charon, Todes-
genius und Parzen für das Mausoleum Martius

Schwarze Kreide

17,3 x 43,9

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.45

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.54

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.146

- R 58 Studien zum Einzelrelief des "Charon"

Bleistift auf kariertem Papier

14,5 x 22,5

Privatbesitz

- R 59 recto: Ideenskizze zum Einzelrelief der "Parzen",
dreier nebeneinander sitzender Gestalten;
mehrere Studien

verso: Unausgeführte Skizze und Einzelstudien dazu

Schwarze Feder über Bleistift

12,7 x 20,1

Nachlaß-Nr.634

H.-Archiv

- R 60 Skizze zum Relief der "Parzen", zweier dicht nebeneinander sitzender Gestalten, die dritte unterhalb der linken Parze; im unteren Blattrand Kopf eines geflügelten Putto
Bleistift
18,9 x 14,3
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1928 : 91
- R 61 Entwurfszeichnung für das Relief der drei "Parzen"
Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht
148 x 77 (im Rahmen gemessen)
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.45, Tafel 110
vgl.: Marées, Meier-Graefe, Bd.II, Nr.744
- (b) Vorzeichnungen zu unausgeführten Reliefs R 62-89
- R 62 Auf Felsblock sitzender ruhender Knabe im Profil nach links
Reliefentwurf 1885-87
Im Typus und den Bewegungsmotiven der ausgeführten Plastik des stehend ausruhenden "Merkur" verwandt und wahrscheinlich als erster Bildgedanke zu diesem anzusehen. Die ausgeführte Figur von 1885-87 wirkt vom gleichen Blickwinkel gesehen wie die Aufrichtung dieses Sitzenden.
Schwarze Kreide über Bleistift, Weißhöhung auf grauem Karton
27,3 x 22,5 (im Passpartout gemessen)
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.23, Tafel 14 (zur Bronzefigur des "Merkur")
- R 63 recto: Scheidender Krieger, mit der Familie zur Linken, sich die Hände in einer dargereichten Schale waschend, im Hintergrund die Rüstung
verso: Posaunen blasende Putten
Die stilistische Ähnlichkeit des Reliefentwurfs der Zeichnung "Zweier Weinreben tragender Bacchanten und eines Putto" auf der Rückseite einer Einzelstudie

zum 1887/88 datierten Bogenschützenrelief (s.Kat.-Nr. R 22 verso) ermöglicht eine Einordnung in den gleichen Zeitraum

Bleistift auf gelblichem Papier

22,6 x 27,3

Privatbesitz

Lit.: B.Sattler, Abb.S.262

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.13

R 64 Liebespaar mit Amor

Reliefentwurf einer auf einem Sockel sitzenden Frau, die von einem Mann in Rückenansicht stürmisch umarmt wird, während der kleine Amor mit Pfeil und Bogen ausgerüstet rechts daneben zu sehen ist.

Im Zeichenstil verwandt mit R 63 und wie diese datierbar: 1887/88. Außerdem thematisch verbunden mit den folgenden zwischen 1888-89 zu datierenden Entwürfen (R 65-68)

Bleistift

22,9 x 27,4

Privatbesitz

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.125

R 65-68 Entwürfe zu einem unausgeführten Relief "Junges Paar mit Amor"

Durch SK 2o auf 1888-89 datierbar

vgl.: SK 2o, Bl.-Nr.1757-1758

R 65 Reliefentwurf eines stehenden jungen Mannes, der sich seiner rechts sitzenden Begleiterin zuwendet, die den linken Arm um einen neben ihr stehenden Amor gelegt hat.

Bleistift auf kariertem Papier

34,6 x 28

Privatbesitz

R 66 Variante zu R 65 mit einem Baum im rechten Hintergrund

Bleistift auf kariertem Papier

33,3 x 26,4

Privatbesitz

R 67 Drei Skizzen zu R 65

Bleistift, die mittlere Skizze mit schwarzer Feder
übergangen

20,3 x 28,1

Hamburg, Kunsthalle

Inv.-Nr.1933/81

Ausst. Günther Franke 1933

R 68 Variante zum "Jungen Paar mit Amor" des stehenden
jungen Mannes, der der rechts neben ihm stehenden
Frau zugewandt ist, beide sich auf einen Sockel
stützend, zu ihren Füßen der spielende Amor.

Heilmeyer erwähnt ein 1880 entstandenes Terracotta-
relief "Werbung" ohne Amor. Die Zeichenweise sowie
eine Skizze in SK 26 nach 1890 sprechen mehr für
eine spätere Datierung als Variante von R 65

Bleistift

13,8 x 10,1 (im Rahmen gemessen)

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.31, Tafel 6

vgl.: SK 26, Bl.-Nr.1564

R 69 Panischer Schrecken

Heilmeyer datiert den Reliefentwurf auf etwa 1892.
Er muß jedoch 1887/88 entstanden sein, da sich ein
Entwurf dazu mit 2 Varianten auf der Rückseite einer
Studie zum Amazonenrelief (Kat.-Nr. R 19) von 1887/88
befindet.

Braune Feder über Bleistift, laviert, Weißhöhung
auf grünem Papier

20,6 x 34,7

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.48

Heilmeyer 1922, S.39

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.133

vgl.: Kat.-Nr.R 19 verso

SK 17

R 70 Skizze zum Reliefentwurf "Panischer Schrecken" (R 67);
Studien zu einem Ornamentfries

Bleistift

33 x 21

Privatbesitz

R 71 Der barmherzige Samariter

Entwurf

Durch Einzelstudien des knienden Samariter in SK 2o
auf 1888-89 datierbar

Bleistift auf kariertem Papier

21 x 27

Privatbesitz

Lit.: Bäumler, Abb.32

Braunfels, Apollo 1971, Abb.11, S.364

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.81

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.147

vgl.: SK 2o, Bl.-Nr.1759 verso - 176o

Kat.-Nr. V 7

R 72 Skizze zu R 69

Bleistift

13,9 x 22,3

Privatbesitz

R 73 Mutter mit Kind

Zwei Studien zu einem Relieftondo

Im Vergleich mit den Federzeichnungen zur unausge-
führten Plastik eines "stehenden weiblichen Aktes,
sich abtrocknend" (Kat.-Nr. V 78-79) ergibt sich
eine Datierung auf 1887/88.

Braune Feder

11,4 x 18

Nachlaß-Nr.664

Privatbesitz

R 74 Vier Kinder (des Künstlers?) am Klavier

Reliefskizze mit Pilasterrahmung

Durch Briefstelle 14 auf 1887 datiert

Schwarze Feder über Bleistift

12,6 x 16,3

Nachlaß-Nr.683

H.-Archiv

R 75 oben: Reliefentwurf einer sitzenden und einer stehenden Jünglingsgestalt mit Krug, das linke Knie auf ein Brunnenbecken gestützt

unten: Skizze einer sich über einen Brunnen beugenden Gestalt, Wasser in einen Krug füllend

Heilmeyer erwähnt ein Reliefbozzetto eines "Stehenden Jünglings mit Krug" etwa 1890. Eine Skizze in SK 18 von 1888 ermöglicht eine Datierung in diese Zeit.

Braune Feder

25 x 18,7

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.39

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.19 mit Abb.

vgl.: SK 18, Bl.-Nr.1408 verso

R 76 recto: Studie zum oberen Reliefentwurf von R 75

verso: Drei Bewegungsstudien eines männlichen Aktes

Bleistift, braune Tusche auf kariertem Papier

14,5 x 22,7

H.-Archiv

R 77 Am Brunnen trinkend

recto: Reliefentwurf einer nach links gewandten, am Brunnen trinkenden Figur, links daneben eine Stehende; darüber ein Puttenfries; links: Skizze einer Gestalt mit Schild

verso: Umkehrung der Reliefkomposition nach rechts mit einer unausgeführten Variante; darunter Skizze zu einem Girlandenfries

Die Komposition zweier Gestalten in Verbindung mit einem Wandbrunnen läßt die Vermutung zu, daß es sich um eine freie Variante zu R 75 handelt und muß somit um 1888 entstanden sein.

Bleistift

22,5 x 28

Nachlaß-Nr.667

Privatbesitz

R 78 Einzelstudie zum Trinkenden von R 77 recto

Braune Feder über Bleistift

24,5 x 22,8 (im Passpartout gemessen)

Privatbesitz

- R 79 Nach vorne schreitende weibliche Gestalt mit nach rechts gewandtem Kopf, die Arme in die Hüften gestützt; im rechten Hintergrund eine unausgeführte Variante.
Skizze zu einem Reliefbozzetto im Depot der Bayr. Staatsgemäldesammlungen in München
Im Zeichenstil verwandt mit R 77 und R 80, demnach auf die Zeit von 1888 datierbar
Bleistift
20 x 12,7
Nachlaß-Nr. 702
H.-Archiv
- R 80 Hl. Martin in Landschaft mit 2 unausgeführten Varianten; Architekturskizzen
Reliefskizzen zur I. Fassung des Röhrer-Grabmals von ca. 1892-96
Die Entwicklung des Röhrer-Grabmals ist in der Abhandlung von Wittstock genau erläutert. Sie ergibt eine Datierung des Blattes gegen 1892.
Bleistift auf kariertem Papier
22,5 x 28,4
Privatbesitz
Lit.: Wittstock, "Das Röhrer-Grabmal", in: Jb.d. Denkmalpflege 1972-74, Bd.29, S.157ff.
Heilmeyer 1922, S.36, Tafel 56
vgl.: Architektur Kat.-Nr. G 3-8
- R 81 links: Reliefentwurf zu einem Tondo mit einem Neptun
rechts: Einzelstudie zum "Neptun", zwei Teilstudien
Im Zeichenstil zu Kat.-Nr. U 64, A 33-39 gehörig und demnach zwischen 1900-1910 datierbar
Bleistift
13,1 x 30,4
Nachlaß-Nr. 646
H.-Archiv
- R 82 recto: Reliefentwurf zweier dicht nebeneinanderstehender Mädchen
verso: Variante, im Zeichenstil zu U 73 gehörig und demnach zwischen 1900-1910 datierbar

Bleistift
37,6 x 24,5
Privatbesitz

R 83-88 Grabengel mit Amphore

Vermutlich für ein Relief an der Grabstätte Schnitzlers von 1908, das lt. D.Sattler gegen 1906 konzipiert wurde. Dadurch, sowie durch Kat.-Nr. R 85 auf 1906 datierbar.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.37
D.Sattler, S.58

vgl.: Architektur Kat.-Nr. G 13-16

R 83 Nach rechts schreitender Engel mit Amphore
Bleistift
19,3 x 11,1
Privatbesitz

R 84 Aktstudie zu R 83
Bleistift
22,5 x 18,1
Privatbesitz

R 85 Studie zum Engel mit leicht gebeugtem Oberkörper;
Profilstudie eines Männerkopfes mit Hakennase
Dat. u. r.: "Febr. 1906"
Blaustift
22 x 14,3
Privatbesitz

R 86 Skizze zum Engel mit waagerecht vorgestrecktem Oberkörper nach rechts; Männerkopf im Profil nach links
Bleistift
21,9 x 21
Privatbesitz

R 87 Auf einer Bank nach rechts sitzender Engel, die Amphore in beiden Händen
Rötel auf liniertem Papier

13,3 x 12,4

Privatbesitz

- R 88 Auf einer Bank sitzender männlicher Rückenakt, sich dem Beschauer zuwendend, eine Amphore emporhaltend
Studie zu R 87

Rötrel auf liniertem Papier

31,3 x 21,5

Privatbesitz

- R 89 Orpheus-Relief

Zwei Skizzen zum Leier spielenden Orpheus mit drei lauschenden Tieren; sieben Einzelstudien zum Orpheus

Das lt. Heilmeyer etwa 1908 entstandene Reliefbozzetto diente als I. Fassung zum Denkmal Josef Joachim in Berlin

Bleistift

23,7 x 31,3

München, Staatliche Graphische Sammlung

Inv.-Nr.1928 : 90

Lit.: Heilmeyer 1922, S.40

Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.17 mit Abb.

vgl.: Architektur Kat.-Nr. D 1-6

2.3. Aktzeichnungen

A 1-63

- A 1 Männlicher Rückenakt in Dreiviertelansicht nach rechts, einen Stein über dem Kopf stemmend
Im Zeichenstil und Aufbau nah verwandt mit Kat.-Nr. U 1 verso und wie diese in das letzte Drittel der 70er Jahre datierbar.

Schwarze Feder über Bleistift

29,5 x 22,8; der obere Blattrand teilweise abgerissen

H.-Archiv

- A 2 Teilstudie zu A 1 in Frontalansicht des Oberkörpers mit Armen und Kopf

Schwarze Feder über Bleistift

21,3 x 13,5

H.-Archiv

- A 3 Männerakt in leicht nach vorn gebeugter Haltung, einen Stein hochhebend; im linken Hintergrund unausgeführte Skizze eines Mannes

Im Motiv verwandt mit A 1 und in den gleichen Zeitabschnitt datierbar: letztes Drittel der 70er Jahre

Bleistift

21,2 x 13,5

H.-Archiv

- A 4 recto: Stehende weibliche Aktstudie, leicht nach links gewandt mit lose herabhängenden Armen, die Füße unausgeführt

verso: Drei männliche Aktstudien, ein Halbakt mit Bart, eine Maske

Die am Außenkontur ansetzende Zickzack-Schraffur weist auf den Zeichenstil der 1. Hälfte der 80er Jahre hin (vgl. Kat.-Nr. U 4)

Bleistift auf kariertem Papier

22,5 x 13,5

Privatbesitz

- A 5 Stehender weiblicher Akt, ein Tuch um die Hüften geschlungen

Im Zeichenstil verwandt mit A 4 und somit in die 1. Hälfte der 80er Jahre gehörig

Braune Feder über Bleistift

35,5 x 19,5 (im Rahmen gemessen)

Privatbesitz

- A 6 Stehender weiblicher Akt nach rechts mit hochgestelltem linken Bein

Im Zeichenstil verwandt mit Kat.-Nr. U 18-20 und wie diese auf 1887/88 datierbar

Schwarze Feder, laviert

20,2 x 12,5

Nachlaß-Nr. 694

Privatbesitz

- A 7 Im Profil nach rechts sitzende männliche Aktstudie.
Die stilistische Ähnlichkeit mit den Vorzeichnungen zum Bogenschützenrelief (Kat.-Nr. R 22, 26) und zu einem Fresko in Barbiella b. Florenz (Kat.-Nr. U 10) ermöglicht eine Datierung auf 1887/88.
Bleistift
Nachlaß-Nr.678
H.-Archiv
- A 8 Sitzender männlicher Rückenakt, sich auf den linken Arm stützend
Variante zu A 7 und wie diese auf 1887/88 datierbar
Bleistift auf liniertem Papier
19,4 x 19,6
Privatbesitz
- A 9 recto: Kampf zwischen zwei Männern; Skizze zu einem Dionysos; Aktstudie eines Mannes
verso: Männerakt mit Schurz und Hut bekleidet mit einer Variante
Im Zeichenstil verwandt mit A 7-8 und wie diese auf 1887/88 datierbar
Bleistift
30 x 22,7
Privatbesitz
- A 10 recto: Fortuna, auf einer Kugel balancierend, Rückenansicht
Bleistift
verso: Hausskizzen
Schwarze Feder über Bleistift
Durch eine Variante auf dem Deckel von SK 17 auf 1887/88 datierbar
33,2 x 21,2
Nachlaß-Nr.240
H.-Archiv
vgl.: SK 17

- A 11 recto: Nach links sitzender Akt eines alten Mannes .
mit vorgestrecktem rechten Arm
verso: Sitzender weiblicher Akt mit aufgestütztem
rechten Arm
Als Blatt aus SK 21 auf die Zeit um 1888/89 datierbar
Bleistift auf gelblichem Papier
30 x 22,9 aus SK 21, Bl.-Nr.1869
Privatbesitz
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.126
- A 12 recto: Sich auf Sockel stützender männlicher Rücken-
akt,auf eine Landschaft blickend
verso: Sitzender männlicher Akt mit ausgestreckter
Linken
Als Blatt aus SK 21 gegen 1888/89 entstanden
Bleistift
30 x 22,5 aus SK 21, Bl.-Nr.1867
Privatbesitz
- A 13 recto: Christus in der Rast
verso: Kniender Akt mit Eselskopf
Als Blatt aus SK 21 gegen 1888/89 entstanden
Bleistift
30 x 23 aus SK 21, Bl.-Nr.1868
Privatbesitz
- A 14 Armstudie
Im Zeichenstil verwandt mit A 15 und somit gegen
1888/89 entstanden
23,7 x 15,5
H.-Archiv
- A 15 Nach links schreitender männlicher Akt, Kopf und Beine
vom Blattrand überschritten
Im Zeichenstil zu A 11-14 gehörig und wie diese um
1888/89
Rötel auf liniertem Papier
31,4 x 21,7

Nachlaß-Nr. 701

H.-Archiv

- A 16 Im Profil nach rechts sitzender nackter Jüngling mit Hut, im Hintergrund Seelandschaft mit Segelboot
Im Zeichenstil ähnlich wie der "Wilde Mann zu Basel" (V 23-24) und demnach um 1890 entstanden
Bez. u. r. von fremder Hand: "Sitzender Jüngling von Adolf Hildebrand"
Braune Feder über Bleistift
38,5 x 37,9
Privatbesitz
- A 17 Ballspieler
Wie A 16 datierbar: um 1890
Schwarze Feder über Bleistift
20 x 13,4 (im Rahmen gemessen)
Privatbesitz
- A 18 Männlicher Akt mit eingestützter Rechten und Stab in der Linken
Wie A 16 zu datieren: um 1890
Schwarze Feder, braune und blaue Tusche über Bleistift, weiß gehöht auf braunem Karton
47,6 x 31,8
H.-Archiv
- A 19 Glockenzieher
Wie A 16 datierbar: um 1890
Schwarze Feder über Bleistift
22,8 x 11,2 (im Passpartout gemessen)
Privatbesitz
Lit.: Bäumlner, Abb. 13
- A 20 Studie zum Glockenzieher
Bleistift
14,6 x 6,7
H.-Archiv

- A 21 Männlicher Akt von vorne mit eingestützter Linken
Die Ähnlichkeit mit Kat.-Nr. V 89 von 1898 in der Zeichenweise, die Verwendung von reiner Feder und des gleichen karierten Papiers ermöglicht eine gleichzeitige Datierung.
Feder auf kariertem Papier
21,9 x 14,4
Nachlaß-Nr. 609
H.-Archiv
- A 22 Seitlicher Rückenakt nach links, linker Arm vorge-
streckt, rechter angewinkelt
Wie A 21: 1898
Feder auf kariertem Papier
21,9 x 14,3
H.-Archiv
- A 23 recto: Variante zu A 22
verso: Drei Aktstudien in Bewegung
Wie A 21: 1898
Schwarze Feder auf kariertem Papier
22 x 14,3; die linke untere Ecke abgerissen
Nachlaß-Nr. 698
H.-Archiv
- A 24 recto: Variante zu A 21, unausgeführt
verso: Variante zu A 22 u. A 23 recto
Wie diese: 1898
Schwarze Feder
18 x 11,5; mit einem dunklen Fleck im oberen Blatt-
rand
Nachlaß-Nr. 712
H.-Archiv
- A 25 Nach rechts schreitender männlicher Akt, eine Schale (?)
in den über dem Kopf erhobenen Händen
Datierbar wie A 21
Schwarze Feder

16,3 x 10,2; die linke untere Ecke des Blattes fehlt
H.-Archiv

- A 26 recto: Drei Einzelstudien und eine Teilstudie zu
A 25
verso: Einzelstudien, zwei Köpfe, Schriftzeichen
Braune Feder
18,7 x 11,1
Nachlaß-Nr.700
Privatbesitz
- A 27 Zwei Studien zu einem männlichen Akt mit Stab,
Kopf im Profil
Datierbar wie A 21-26
Schwarze Feder
14,2 x 22
Nachlaß-Nr.685
Privatbesitz
- A 28 recto: Mehrere weibliche Aktstudien, fünf stehend,
eine sitzend, zwei Teilstudien
verso: Zwei Männerköpfe im Profil, Brief an Irene
Hildebrand
Datierbar wie A 21-27
Schwarze Feder
17,8 x 22,9
Nachlaß-Nr.720
H.-Archiv
- A 29 Weiblicher Rückenakt mit Tuch,
1899
Bez. u. M.: "Adolf Hildebrand gez. 1899 95/IV"
Bleistift, weiß gehöht auf braunem Karton
52 x 28,8
Privatbesitz

- A 30 Breitbeinig stehender männlicher Rückenakt mit leicht angewinkelten Armen, die Füße vom Blattrand überschritten

Im Zeichenstil verwandt mit A 29 und demnach gegen 1899 zu datieren

Bleistift

26,6 x 21,4

H.-Archiv

- A 31 Drei weibliche Akte

Febr. 1906

Dat. u. r.: "Febr. 1906"

Blaustift

14,2 x 11

Privatbesitz

- A 32 Unausgeführter weiblicher Akt enface, Kopf und rechter Arm vom Blattrand überschritten

Aufgrund des Datierungshinweises auf dem Briefbogen zwischen 1900-1910 entstanden

Bleistift auf Briefbogen der Chirurgischen Klinik Berlin von 190(?)

22,1 x 14,3

Privatbesitz

- A 33 recto: Männlicher Akt, an einem Sockel lehnd

verso: Rückenstudie, Beine und Teil des Kopfes vom Blattrand überschritten

16.9.06

Sign. und dat. u. r.: "A.H. 16.9.06"

Bleistift

18,4 x 15

Nachlaß-Nr. 640

H.-Archiv

- A 34 Drei männliche Akte vor einer Baumlandschaft

1906

Bez. und sign. verso: "A.H. 16.9.06"

- Schwarze Feder über Bleistift
18,5 x 15
Nachlaß-Nr.4
H.-Archiv
- A 35 Männlicher Akt,nach rechts schreitend, im linken
Hintergrund verhüllte weibliche Gestalt
1906
Bez. u. sign. verso: "A. H. 16.9.06"
Bleistift
18,5 x 15
Nachlaß-Nr.641
H.-Archiv
- A 36 Eine Bewegungs- und eine Teilstudie eines weiblichen
Aktes
Im Zeichenstil verwandt mit A 33 recto - A 35 und
demnach gegen 1906 entstanden
Rötél über Bleistift
19,8 x 13,8
Nachlaß-Nr.630
H.-Archiv
- A 37 recto: Nach rechts schreitender männlicher Rückenakt,
die erhobene Rechte vom Blattrand überschnitte
verso: Karikaturen
Wie A 33 recto, A 34-36 zu datieren
Bleistift auf liniertem Papier
17,9 x 11,7
H.-Archiv
- A 38 recto: Studie eines sitzenden Rückenaktes, die er-
hobenen Arme vom oberen Blattrand überschnitte
verso: Studie eines schreitenden Aktes
Wie A 33-37 datierbar
Bleistift auf kariertem Papier
22 x 14,3
Nachlaß-Nr.643
H.-Archiv

- A 39 Ein leicht nach rechts gewandter stehender Männerakt, die hoch erhobenen Arme vom Blattrand überschritten; rechts hinter ihm eine weitere Aktstudie
Wie A 33-38 gegen 1906 datierbar
Bleistift auf kariertem Papier
22 x 14,3
Nachlaß-Nr. 345
Privatbesitz
- A 40 Nur mit einem Hut bekleideter Mann vor einer Landschaft mit Bäumen, in der Rechten einen Säbel haltend
Wie A 33-39 in der Zeit um 1906 entstanden
Bleistift
20 x 12,6
Nachlaß-Nr. 687
H.-Archiv
- A 41 Schmerzensmann (?) mit Landschaftsandeutungen
Wie A 33-40 in der Zeit um 1906 entstanden
Blaustift
18,1 x 11,4
H.-Archiv
- A 42 recto: Männlicher Akt nach links gewandt
verso: Kopfstudien und Pferd
1906
verso dat. u. sign.: "Nov. 1906 Adolf"
Bleistift
33,1 x 21
Nachlaß-Nr. 639
H.-Archiv
- A 43 Männlicher Halbakt, von Fuß- und Handstudien überzeichnet
Im Zeichenstil verwandt mit A 42 und demnach gegen 1906 datierbar.
Bleistift
15,4 x 21
Privatbesitz

- A 44 rechts: Sitzender Männerakt, darüber kleine Bewegungsstudie eines Laufenden
links: Sechs Aktstudien z.T. in verschiedenen Richtungen, übereinandergezeichnet
Im Zeichenstil A 42 ähnlich und so gegen 1906 entstanden
Bleistift
44,5 x 28,2
Nachlaß-Nr. 721
H.-Archiv
- A 45 Aktskizzen aus einer Badeanstalt (?): sitzender Jüngling, stehendes Paar und in einen Mantel gehüllter dicker Mann mit Stock
Die Stilverwandtschaft mit A 42 und die Bezeichnung des Blattes lassen eine Entstehungszeit zwischen 1906-08 vermuten.
Bez. u. l. von fremder Hand: "A. Hildebrand ca. 1908
Bleistift
21 x 32,8
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr. 1934 : 16

A 46-55

In der Zeit um 1910 modelliert der kräftig geführte Stift den Körper mehr, als daß er seine Umrisse festlegt und läßt ihn so plastisch vor den Papiergrund treten. Die Vorliebe für Rötel, auch Kreide und Buntstifte oder einen weichen Bleistift mit Kreidewirkung leitet die Spätzeit des Künstlers ein (vgl. R 89, V 59 u. 103, U 74-77, 79).

- A 46 Männlicher Akt-enface, die Unterschenkel vom Blatttrapez beschnitten
Rötel über Bleistift
20 x 12,6
Nachlaß-Nr. 608
H.-Archiv

- 47 recto: Ein männlicher Rückenakt mit einer Stange,
ein nach rechts sitzender Frauenakt, dahinter
eine Hügellandschaft
verso: Kniende weibliche Nischenfigur
Bleistift auf kariertem Papier
11,7 x 14
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1934 : 22
- 48 Nach links schreitender Akt (weiblich?)
Bleistift
32 x 11,2
Privatbesitz
- 49 recto: Frontal sitzender weiblicher Akt, sich auf den
linken Arm stützend, den rechten zum Kopf er-
hoben
verso: Zwei sitzende weibliche Akte; zwei Masken
Blaustift
28,5 x 22,6
Privatbesitz
- 50 Weiblicher Rückenakt mit erhobener Rechten, nach
rechts gewandt
Bleistift
16 x 10,1
H.-Archiv
- 51 Männlicher Rückenakt nach links mit angewinkelten
Armen, die Unterschenkel vom Blattrand überschritten
Bleistift
26 x 21
Privatbesitz
- 52 Nach links schreitender Rückenakt mit vorgestreckter
Linken und angewinkelter Rechten, die Füße und die
linke Hand vom Blattrand überschritten
Bleistift
26,6 x 21,1
Nachlaß-Nr.K 95
Privatbesitz

- A 53 recto: Ruhender weiblicher Akt, sich auf ein Kissen stützend
verso: Weiblicher Akt mit Kind - unausgeführt
Bleistift
21,3 x 34,7
Privatbesitz
- A 54 recto: Schmerzensmann in Landschaft
verso: Mädchenkopf im Profil (nicht von Hildebrand!)
Bleistift
25 x 16
Privatbesitz
- A 55 recto: Männlicher Rückenakt, einen Stein hochstehend, in Landschaft
verso: Burg (nicht von Hildebrand!)
Bleistift
25 x 16
Privatbesitz

A 56-63

Nach 1910 beruhigt sich die Strichführung zu ebenmäßigen längeren Linien, die in feinen Parallellagen den Körper modellieren und in Blatt A 63 von 1918 ihren Abschluß finden. Die folgenden Zeichnungen sind demnach zwischen 1910-1918 anzusetzen (vgl. U 26-28, 88, 111, 128).

- A 56 recto: Stehender männlicher Akt, sich mit dem rechten Arm auf einen Sockel stützend, die Linke in die Seite gestemmt
verso: Variante ohne Sockel
Rötel
44,1 x 27,1
Privatbesitz
- A 57 Seitlich nach rechts sitzender männlicher Akt, sich mit dem rechten Arm auf einen Sockel stützend
Rötel
28,4 x 48
Privatbesitz

- A 58 In Landschaft stehender männlicher Akt mit eingestützter Rechten und ausgestreckter Linken
Rötel über Bleistift, weiß gehöht auf braunem Karton
52,6 x 39,7
München, Lenbachhaus
Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.9
- A 59 Weiblicher Akt mit erhobenen Armen; zwei Köpfe; liegender Mann
Bleistift
28,1 x 22,4
Nachlaß-Nr.644
H.-Archiv
- A 60 Nicht ausgeführter männlicher Rückenakt nach links
Bleistift
36 x 22,4
Privatbesitz
- A 61 Zwei stehende und zwei sitzende Männerakte; Skizze des Oberkörpers eines alten Mannes im Bett; Handstudie
Bleistift
22,4 x 36
Privatbesitz
- A 62 Nach rechts schreitende Aktstudie eines Mannes, Kopf und Teil des erhobenen rechten Armes teilweise vom Blattrand überschritten; zwei Männerköpfe; Architekturskizze
Bleistift auf dem Teil einer Reklame
21,3 x 19
H.-Archiv
- A 63 oben: Seitenstudie eines stehenden Athleten, seine Kraft an einem Reifen erprobend
unten: nach links sitzender Athlet, sich mit dem linken Arm gegen eine Wand stemmend

1918 lt. Stempel des Briefumschlages
Bleistift auf zwei Briefumschlagschnipseln
ca. 15,6 x 12,4
Privatbesitz

- A 64 Sitzender männlicher Akt, die Linke auf dem hochgestellten Knie, in der erhobenen Rechten eine Schale haltend
Nicht datierbar, da eine Ansicht oder Abbildung des Blattes nicht ermöglicht wurde
Rötel auf braunem Papier
24 x 28
Privatbesitz

3. Projektunabhängige Zeichnungen

3.1. Freie Kompositionszeichnungen

- 3.1.1. Unter dem Einfluß von Hans von Marées
entstandene Zeichnungen

U 1-28

- U 1 recto: Drei Frauen, Früchte und Blumen pflückend
Schwarze Feder über Bleistift, Weißhöhung
verso: Männerakt, einen Stein über dem Kopf stemmend
Bleistift
Die feine, genau durchmodellerte Darstellung, deren Konturen in dünnen Federlinien die vorsichtige Vorzeichnung nachziehen, ist im Zusammenhang mit Kat.-Nr. F 17 und P 1-3 zu sehen und muß somit im letzten Drittel der 70er Jahre entstanden sein.
22,8 x 29,3
Privatbesitz

- U 2 recto: Entwurf zu einem Triptychon mit Orangenpflückern
verso: Zwei Aktstudien

Die Komposition entstand in Anlehnung an Marées Gemälde "Die Lebensalter", das H. 1879 sah (s. Briefstelle 11) und ihm Anfang der 80er Jahre als Anregung diente.

Schwarze Feder über Bleistift

11,3 x 17,9

Privatbesitz

Lit.: B.Sattler, Abb.S.257

vgl.: Marées "Die Lebensalter", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.263, 272

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.6

- U 3 Mit Orangen spielende Knaben
Entwurf zum rechten Teil des Triptychons
Braune Feder
22,4 x 16
Privatbesitz

U 4-16

Die folgenden Zeichnungen fallen alle in die Zeit der motivischen Beeinflussung durch Marées vom Anfang bis Mitte der 80er Jahre. Hildebrand löste sich erst zur Zeit seiner Reife um 1887 vom Einfluß des Älteren.

- U 4 Fünf Akte in Landschaft
Schwarze Feder über Bleistift, Binnenzeichnung
in brauner Feder
22 x 28,2
Privatbesitz
Lit.: B.Sattler, Abb.S.259
vgl.: Marées "Drei Jünglinge unter Orangenhainen", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.339
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.5
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.130

- U 5 Adam und Eva, beide unter einem Baum stehend
Im gleichen Zeitraum entstand ein Relief mit einer stehenden Eva nach dem Apfel greifend und einem rechts neben ihr am Baumstamm sitzenden Adam (im Depot der Pinakothek München)
Braune Feder über Bleistift
20 x 12,5
Privatbesitz
Lit.: vgl. Marées "Adam und Eva", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.507
zum Relief: Heilmeyer 1902, Abb.24
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr.10
- U 6 Drei unbekleidete Jünglinge in einer Landschaft mit Hügeln im Hintergrund
Braune Feder über Bleistift
9 x 10,8
Privatbesitz
Lit.: vgl. Marées "Idylle", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.1229
- U 7 Mehrere Figuren, teilweise zu Paaren, in der Mitte ein Reiter, in Landschaft
Braune Feder über Bleistift
13,7 x 21,3
Privatbesitz
Lit.: vgl. Marées "Orangenpflückender Reiter und sitzende Frau", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.557
- U 8 recto: Eine Gruppe von acht Männern nach dem Bade
Schwarze Feder über Bleistift
verso: Variante
Bleistift
25,8 x 36,1
Nachlaß-Nr.666
H.-Archiv
Lit.: vgl. Marées "Badende Kinder", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.290

- U 9 recto: Vier Männer nach dem Bade, der eine gerade ans Ufer kletternd
Variierende Skizze zum rechten Teil von U 8
Schwarze Feder über Bleistift
verso: Variante zu der Gesamtkomposition U 8
Bleistift
25,8 x 35,6
Privatbesitz
- U 10 recto: Stehender Knabenakt, sich nach rückwärts umschauend; über einer weiteren Aktstudie angelegt; links daneben die Beine eines Liegenden
Einzelstudie zu U 9 verso
Schwarze Feder über Bleistift
verso: Aktstudien
Bleistift
35,2 x 25
Privatbesitz
- U 11 recto: Ans Ufer kletternder Knabenakt
Einzelstudie zu U 9 recto
verso: Kniender Akt
Schwarze Feder über Bleistift
35,7 x 25
Privatbesitz
- U 12 Ein liegender und vier stehende sich abtrocknende Akte
Einzelstudien zu U 9 recto
Bleistift, liegender Akt mit schwarzer Feder übergegangen
24,7 x 33,7 (im Passpartout gemessen)
Privatbesitz
- U 13 Sitzender Knabenakt mit angewinkelten Beinen, sich auf seine Arme stützend
Im Zusammenhang mit der Badeszene entstanden
Schwarze Feder über Bleistift
23,8 x 25,5
Privatbesitz

- U 14 Mutter mit Kind, auf einen sich die Beine in einem
Bach kühlenden Mann blickend - in Bogenrahmung -
mit einer Variante
Schwarze Feder über Bleistift
31,9 x 24,2
Nachlaß-Nr. 656
H.-Archiv
- U 15 Straßenszene mit Reiter und den Bergen im Hinter-
grund - in Bogenrahmung
Schwarze Feder
21,3 x 13,5
Privatbesitz
- U 16 recto: Pflückendes Paar in einer Landschaft mit
Wiesen, Bäumen und einem Bach - gerahmt;
rechts zwei Aktstudien
verso: Figurenszene mit einem Packesel
Schwarze Feder über Bleistift
22,5 x 28,3
Nachlaß-Nr. 661
Privatbesitz
Lit.: vgl. Marées "Die Lebensalter", Meier-Graefe,
Bd. II, Nr. 272 und Nr. 400
- U 17 recto: Parisurteil
Schwarze Feder über Bleistift
verso: Variante
Bleistift
Durch Skizzen in SK 16 und 17 auf 1887/88 datierbar
15 x 10,5
Nachlaß-Nr. 351
H.-Archiv
Lit.: vgl. Marées "Die Labung" und "Parisurteil",
Meier-Graefe, Bd. II, Nr. 497 und Nr. 567
vgl.: B. Peruzzi, "Urteil des Paris" in Villa Belcaro
b. Siena, in: C. L. Frommel, LXXXIII, Beiheft zum
Röm. Jb. f. Kunstgeschichte, Bd. II, 1967/68
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr. 8
vgl.: SK 16, Bl.-Nr. 1312, 1318 verso
SK 17

- U 18 Drei Akte in Landschaft, ein stehender Jüngling mit
Stab, daneben ein sich lagerndes Paar
Durch eine Skizze in SK 17 auf 1887/88 datiert
Schwarze Feder über Bleistift, laviert und weiß
gehöht
22,6 x 13,2
Bremen, Kunsthalle
Inv.-Nr.55/503
Ausst. Kiel 1961, Kat.-Nr.73
Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr.135
vgl.: SK 17
Der liegende Frauenakt vielleicht von anderer Hand
überzeichnet.
s. auch Kopie von fremder Hand Kat.-Nr. N 5
- U 19 Raub einer Nympe
In der Zeichenweise verwandt mit U 18 und wie dieses
Blatt 1887/88 entstanden
Braune Feder über Bleistift, laviert
18,5 x 13,5
Privatbesitz
Lit.: vgl. Marées, Meier-Graefe, Bd.II, Nr.579
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.129
- U 20 Familienszene eines Paares mit 2 Kindern, im rechten
Hintergrund ein drittes - in Landschaft, gerahmt
Wie U 19 zu datieren
Schwarze Feder über Bleistift, laviert
18,9 x 17,4
Privatbesitz
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.124
- U 21 Szene eines jungen Paares mit Kind in Landschaft -
gerahmt; im rechten Hintergrund überschritten der
Oberkörper eines von einem weiteren getragenen Mannes
Durch SK 20 auf 1888-89 datiert
Rötél über Bleistift
25,1 x 27,5
Privatbesitz
vgl.: SK 20, Bl.-Nr.1759

- U 22 Links zwei Liebespaare in Landschaft in Bogenrahmung;
rechts daneben unter einem weiteren Bogen drei stehend
Gestalten, zu ihren Füßen eine liegende
Als Blatt aus SK 19 gegen 1888 zu datieren
Bleistift
22,8 x 29 aus SK 19
Privatbesitz
- U 23 Zwei Liebespaare in Landschaft mit Bogenrahmung
Entwurf zur Komposition der linken Hälfte von U 22
Schwarze Feder, aquarelliert in Braun, Grau, Blau
23,5 x 26,5
Nur durch eine Abbildung bei Bäumlner überliefert
Lit.: Bäumlner, Abb.7
K.Scheffler, "Hildebrands Zeichnungen", in:
Kunst u. Künstler 1922/23, Bd.XXI, Abb.S.303
- U 24 Badeszene mit fünf weiblichen Akten
Im Zeichenstil ähnlich den Aktzeichnungen von 1906
(vgl. Kat.-Nr. A 31, 33 recto - 36)
Rötöl
29 x 31,9
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.80
- U 25 Drei Frauen nach dem Bade auf einer Landzunge lagernd,
die eine stehend und sich abtrocknend
In Zeichenstil und -mittel verwandt mit Kat.-Nr. U 73,
74, 76/R 89/V 103 und demnach in die Zeit um 1910 da-
tierbar
Schwarze Kreide auf Pergament
10,7 x 14; linke obere Ecke abgerissen
Privatbesitz
- U 26 Zwei vom Bade ausruhende Frauen, links daneben eine
dritte stehend, bekleidet und mit Hut
1915
Dat. u. sign. u. r.: "Adolf Hildebrand 22. Juni 15"
Rötöl über Bleistift, weiß gehöht auf braunem Karton
26,5 x 21,9
Privatbesitz

- U 27 Vier Früchte sammelnde Gestalten, sie dem Reiter zur Rechten anbietend; rechts neben dem Reiter eine mit Hut und Umhang bekleidete Gestalt, das Pferd am Halfter haltend

Im Zeichenstil verwandt mit U 26, sowie A 57, 61, 63 und demnach gegen 1915-1918 datierbar

Bleistift auf liniertem Papier

21,3 x 33,1

Privatbesitz

Lit.: vgl. Marées "Orangenpflücker und sitzende Frau", Meier-Graefe, Bd.II, Nr.557

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.134 mit Abb.

- U 28 Zwei Mädchen nach dem Bade; die eine stehend und sich abtrocknend, die andere links hinter ihr sitzend

Wie U 27 zu datieren

Bleistift auf japanischem Papier

26,6 x 20,2

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.60

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.143

3.1.2. Mythologische Szenen, Märchen und freie
Thematik

U 29-95

- U 29 Nacktes Paar eines schlafenden Jünglings und eines neben ihm knienden Mädchens, die Hände zum Gebet gefaltet

Im Zeichenstil ähnlich U 1 und wie dies Blatt in das letzte Drittel der 70er Jahre datierbar

Bleistift

24,2 x 37,5

Privatbesitz

- U 30 Sitzender Mädchenakt mit Taube, von zwei Putten umgeben

wie U 29 zu datieren

Bleistift

14,5 x 11

Privatbesitz

- U 31 "Das ist der Brunnen mit dem besten Wasser hier"
Zeichnung auf einem Brief an Irene Hildebrand
Von fremder Hand dat.: 16. August 1881
Schwarze Feder
7,7 x 13,3
H.-Archiv
- U 32 Bauernkate
Zeichnung auf einem Brief an Irene Hildebrand
Von fremder Hand dat.: 19. August 1881
Schwarze Feder
9,3 x 13,4
H.-Archiv
- U 33 Flußlandschaft
Zeichnung auf einem Brief an Irene Hildebrand
Von fremder Hand dat.: 21. August 1881
Schwarze Feder
10 x 13,5
H.-Archiv
- U 34 Schweinehirt
Zeichnung auf einem Brief an Irene Hildebrand
Von fremder Hand dat.: August 1881
Schwarze Feder
3,9 x 4,4
H.-Archiv
- U 35 Zwei Putten, an einem Brunnen spielend mit Hund
Die Ähnlichkeit der Hundestudie in SK 17 läßt eine
Datierung auf 1887/88 zu
34,5 x 63,7
Privatbesitz
vgl.: SK 17

- U 36 recto: Fünf Entwürfe zu einem schmalen hochformatigen Bild, auf dem zwei Erwachsene sich Früchte zureichen und links daneben ein Kind mit Korb
verso: Sitzender Putto (nicht von Hildebrand)
Durch SK 16 auf 1887/88 datiert
Bleistift
27,1 x 17,3
Nachlaß-Nr. 709
H.-Archiv
vgl.: SK 16, Bl.-Nr. 1319
- U 37 Tritonenkampf
Durch SK 17 auf 1887/88 datiert
Schwarze Feder über Bleistift
17,1 x 24,5
Privatbesitz
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr. 9
Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr. 127
vgl.: SK 17
- U 38 recto: Variante zu U 37 mit einer kleinen Studie unterhalb der Rahmung
verso: Variante, Akt, Porträt
Schwarze Feder
13,4 x 21,2
Privatbesitz
- U 39 recto: Zwei Studien zum Tritonenkampf, die obere gerahmt
verso: Variante
Schwarze Feder
13,6 x 21,2
Nachlaß-Nr. 674
Privatbesitz
- U 40 Eine sitzende und eine stehende weibliche Gestalt in Umhänge mit Kapuze gehüllt; rechts drei kleine Bewegungsstudien
Als Blatt aus SK 21 auf 1888/89 datiert
Bleistift

30,2 x 21,8 aus SK 21

Privatbesitz

U 41 Christopherus

Im Zeichenstil ähnlich wie U 40, A 11-13 und wie diese gegen 1888/89 datierbar

Bleistift

30 x 23,6

Privatbesitz

U 42 recto: Fähre auf Starnberger See

Schwarze Feder über Bleistift

verso: Variante

Bleistift

Durch den Hinweis auf H. Starnberger Zeit gegen 1891 datierbar

Bez. u. l. von fremder Hand: "Adolf Hildebrand aus seiner Starnberger Zeit

11,2 x 17,8

Privatbesitz

vgl. SK 23, Bl.-Nr.1813

U 43-51

Die Ähnlichkeit in der Zeichenweise und der Verwendung schwarzer Feder, teilweise über einer Bleivorzeichnung, mit den Aktzeichnungen (A 16-28), die 1890-1898 entstanden, ermöglicht eine Einordnung in diesen Zeitabschnitt.

U 43 Zwei tanzende Bacchanten mit Tambourin

Schwarze Feder, Rötöl über Bleistift

22,9 x 29

Privatbesitz

U 44 Zwei trinkende Bacchanten in Landschaft; darunter ein Fries mit kämpfenden Männern

Schwarze Feder, laviert

21,2 x 27,3 (im Rahmen gemessen)

Privatbesitz

- U 45 "Rheinwein"
Sign. und bez. u. r.: "Rheinwein. A. Hildebrand"
Schwarze Feder über Bleistift
25 x 16,5
Privatbesitz
- U 46 Am Ufer sitzende Nymphe, von einem Faun umworben
Schwarze Feder über Bleistift
18,9 x 25,8
Privatbesitz
- U 47 Faun, eine Nymphe im Schilf verfolgend
Schwarze Feder
23 x 23
Nur durch eine Abbildung bei Bäumler überliefert
Lit.: Bäumler, Abb.8
- U 48 Zwei Männer, einen dritten auf einer Bahre tragend,
dahinter ein Haus mit offenem Tor
Schwarze Feder über Bleistift
22,8 x 29,1
Privatbesitz
- U 49 recto: Drei musizierende und tanzende Mädchen
verso: Akt eines Kriegers mit einer Variante
Schwarze Feder, Binnenzeichnung teilweise in Blei
22,3 x 29
Privatbesitz
- U 50 Unterhaltung in Landschaft zwischen einer sitzenden
Frau, die dem vor ihr stehenden und sich auf einen
Stock stützenden dicken Mann etwas anbietet
Schwarze Feder
8,1 x 13,6
Privatbesitz

- U 51 Altes Weib mit Stab
Schwarze Feder
24,5 x 16,5
Privatbesitz
- U 52 Ideenskizze zu einer Bildkomposition mit Meergöttern
- gerahmt; links daneben eine Hausarchitektur mit
Arkaden
Im Zeichenstil verwandt mit Kat.-Nr. V 90-92 und
demnach in die Zeit um 1898 gehörig
Bleistift auf kariertem Papier
21 x 28, zwei Risse am unteren Blattrand
Privatbesitz
- U 53 Meergötter
Entwurf mit einer Variante zu U 52
Schwarze Feder über Bleistift, laviert auf Pergament
36,1 x 24,2
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.56 mit Abb.
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.138
Ausst.München 1979 mit Abb.
- U 54 Tritonenkampf
Im Zeichenstil ähnlich wie Kat.-Nr.U 53, sowie auch
A 29-33 in der Vorliebe für breite Konturenbänder und
demnach um 1900 datierbar
Schwarze Kreide, Rötél über Bleistift
29,4 x 43,4
Privatbesitz
Ausst. Günther Franke 1933 mit Abb.
- U 55 recto: Auf einem in der Mitte gefalteten Briefbogen
zwei Studien zu einem seitlich nach links
lagernden Männerakt; den unteren Akt leicht
überschneidend eine weitere Studie dazu mit
einem Stehenden
verso: Skizzen zu einem Palastflügel mit Auffahrts-
rampe
Durch die Architekturskizzen der Rückseite gegen
1900 datierbar

Bleistift

45,3 x 28,5

Nachlaß-Nr.636

H.-Archiv

vgl.: Architektur Kat.-Nr.BA 11

- U 56 oben: Figurengruppe mit Esel
unten: Variante zu U 55 nach rechts, ein Putto daneben
stehend

Bleistift

28,2 x 22,5

Nachlaß-Nr.635

H.-Archiv

- U 57 Einzelstudie des lagernden Männeraktes zu U 56

Bleistift

37,6 x 24,5

Privatbesitz

- U 58 recto: Idylle mit lautenspielendem Jüngling und
Mädchen

verso: Tanzendes Mädchen

Komposition in Tondo-Form

Lt. Heilmeyer 1902/03 entstanden

Schwarze u. blaue Kreiden, Röteln über Bleistift,
weiß gehöht auf braunem Karton

Ø 68

München, Lenbachhaus

Lit.: Heilmeyer 1922, S.45, Tafel 105

- U 59 Skizze eines Paares mit Kind, auf sie zu schreitend
ein männlicher Rückenakt

1907

Dat. u. l.: "Feb. 1907"

Bleistift auf kariertem Papier

22,4 x 14,3

Nachlaß-Nr. 647

H.-Archiv

- U 60 Drei Gestalten unter einem Vordach
Im Zeichenstil verwandt mit U 59 und demnach um 1907 datierbar
Bleistift
22 x 18,4
Nachlaß-Nr. 710
Privatbesitz
- U 61 Ländliche Szene mit einem nach rechts schreitenden Mann mit Stock und einem Lamm auf dem Arm, dahinter eine Frau mit Kind
Wie U 60 gegen 1907 zu datieren
Bleistift
22,3 x 30,8
Nachlaß-Nr. 722
H.-Archiv
- U 62 Zwei stehende Figuren mit Schürze und Kapuzenmantel
Wie U 60 auf ca. 1907 datierbar
Bleistift
14,7 x 18,1
Privatbesitz
- U 63 Drei Putten um einen Tisch; Karikatur eines Männerkopfes
1907
Sign. und dat. u. r.: "Adolf Nov 07"
Bleistift
30 x 20
Privatbesitz
- U 64 recto: Zwei Putten; der Linke an einen Felsblock malend, der Rechte mit Amphore und Stab
verso: Zwei Badende; Tiere
1907
Dat. u. r.: "Dez. 1907"
Bleistift
14,2 x 22,1
Privatbesitz

U 65 Auf Kugel stehender Amor

Im Zeichenstil ähnlich wie U 64 und demnach um
1907 entstanden

Bleistift

19,9 x 12,1

Privatbesitz

U 66 recto: Putto mit Geige (verwandt einem Putto vom
Reinhard-Brunnen)

verso: Architekturskizzen

Im Zeichenstil verwandt mit U 63 und 64 und wie diese
1907 datierbar

Bleistift

30,3 x 20,7

Privatbesitz

U 67 Putto mit Schlange

Im Zeichenstil und Motiv verwandt mit U 63-66 und in
die gleiche Zeit datierbar: um 1907

Bleistift

18 x 18,3

Privatbesitz

U 68 Putto mit Kleeblatt

Wie U 67 zu datieren

Bleistift

17,4 x 20,7

Privatbesitz

U 69 Spielende Putten

Wie U 67 zu datieren

Bleistift

10,8 x 12,7

Nachlaß-Nr. 691

H.-Archiv

U 70 Putto mit Dreizack in Landschaft
Wie U 67 zu datieren
Bleistift
17,6 x 10
Privatbesitz

U 71-74

Die Verwendung weicher Kreiden oder Bleistifte auf grobkörnigem Papier ordnen die nachfolgenden Zeichnungen in die Zeit zwischen 1905-1910 ein (vgl. A 46, 47/R 89/V 103).

U 71 Strandszene mit einem sitzenden Akt auf einen Stab gestützt, daneben ein stehender; im Hintergrund eine weitere Gestalt, sich in einem Boot nähernd

Bleistift
10,7 x 16,1
Nachlaß-Nr. 705
Privatbesitz

U 72 Zwei Läufer

Bleistift
37 x 26
Nur durch eine Abbildung bei Bäumlér überliefert
Lit.: Bäumlér, Abb. 29

U 73 Ballspielerin

Bleistift
22 x 28,5
Nur durch eine Abbildung bei Bäumlér überliefert
Lit.: Bäumlér, Abb. 14

U 74 Ruferin

Rötél auf grauem Karton
33,2 x 23,9
Privatbesitz
Ausst. Florenz 1961, Kat.-Nr. 52
Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr. 142

- U 75 Neptun, eine am Strand ruhende Nymphe umwerbend
1910
Sign. und dat. u. r.: "A.H. 13. Juni 1910"
Bleistift, Rötrel, weiß gehöht auf braunem Karton
22,5 x 28,5
Privatbesitz
Lit.: Bäumlner, Abb.26
- U 76 Neptun, einer am Strand sitzenden Nymphe die Hand reichend
Im Zeichenstil und Motiv verwandt mit U 75 und somit um 1910 zu datieren
Schwarze Kreide auf grauem Karton
23,8 x 33,3
Privatbesitz
- U 77 Athena, sich mit dem rechten Arm auf einen Sockel stützend
Im Zeichenstil U 75 ähnlich und demnach gegen 1910 datierbar
Rötrel über Bleistift, weiß gehöht auf braunem Karton
35,1 x 21
Privatbesitz
- U 78 Leda mit dem Schwan
Im Zeichenstil verwandt mit U 73, 74, 76 und gegen 1910 datierbar
Blaustift
22,6 x 28,7
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.58
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.145
- U 79 recto: Frauengestalt von rückwärts, eine Fruchtschale auf dem Kopf tragend
Schwarze Kreide, Rötrel, Weißhöhung auf braunem Karton
verso: Weiblicher Akt mit Laute
Bleistift

Im Zeichenstil verwandt mit U 75 und demnach gegen
1910 entstanden

52,6 x 39,7

Privatbesitz

U 80 Stehender weiblicher Akt - verschleiert

Aufgrund von schriftlichen Angaben vermutlich in
der Spätzeit des Künstlers entstanden

Bleistift auf brauner Pappe

24 x 35

Privatbesitz

U 81 recto: Zwei Reiter in Landschaft

Skizze zu einer Wasserglasmalerei

Bleistift

verso: Halbfigur einer sitzenden Frau

Schwarze Feder

Lt. Heilmeyer entstand die Wasserglasmalerei 1910

18,4 x 15

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1922, S.45, Tafel 109

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.144

vgl.: SK 50

U 82 recto: Einzelstudie des linken Reiters von U 81

verso: Zwei weibliche Karikaturen

Bleistift auf kariertem Papier

21,2 x 22

Nachlaß-Nr.695

H.-Archiv

U 83 Auf einer Auflistung unten eine Einzelstudie zum
linken Reiter von U 81; oben zwei Karikaturen

Bleistift

28,5 x 22,1

Privatbesitz

- U 84 Pferdestudie zum linken Reiter von U 81
Bleistift
10,3 x 15,4
H.-Archiv
- U 85 recto: Vier Pferdeskizzen, vermutlich als Vorstudien
zu U 81 entstanden
verso: Akt, Kinderstudie
Bleistift
30,7 x 23,5
Bremen, Kunsthalle
Inv.-Nr.55/505
Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr.137
- U 86 Zwei Pferde an der Tränke
Heilmeyer datiert das Blatt auf 1902/03. Vermutlich entstand es jedoch um 1910 im Zusammenhang mit U 81, was bei einem Vergleich der linken Pferdeskizze mit dem linken Reiter von U 81 und der Pferdestudie U 84 deutlich wird.
Schwarze Feder
12,1 x 20
Nur durch eine Abbildung bei Heilmeyer überliefert
Lit.: Heilmeyer 1922, S.45, Tafel 106
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.155
- U 87 Eine sitzende und eine kniende Frau und ein Kind
Durch SK 53 auf die Zeit nach 1911 datierbar
Bleistift auf braunem Papier
23,9 x 32
Nachlaß-Nr.677
H.-Archiv
vgl.: SK 53
- U 88 Leicht nach rechts schreitendes Mädchen, eine Schale in der rechten Hand haltend, in einer Schilflandschaft; im rechten Hintergrund, teilweise überschritten, in weißer Kreide die Gestalt eines Mannes.

Die feinlinige Zeichenweise erinnert an die Aktzeichnungen A 56-63, die zwischen 1910-1918 entstanden. In dieser Zeit ist das vorliegende Blatt zu sehen (vgl. insbesondere A 58).

Schwarze Kreide, Rötel über Bleistift, weiß gehöht auf braunem Karton

52,6 x 39,7

München, Lenbachhaus

Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.10

U 89 Hl.Antonius mit Kind am Meeresstrand

Der Brief auf der Rückseite ermöglicht eine Datierung auf 1917

Buntstifte in Blau und Braun

13,9 x 20,6

Privatbesitz

U 90-95

Die Zeichnungen schuf H. 1917 für seinen Enkel Bernhard Sattler. Die Datierung ist auf Blatt U 92 unten rechts zu finden.

U 90 Bilderfolge der "Drei Könige"

recto: "Einleitung zu den drei Königen. Das Büble wollt das Hundle schlagen/Da sagt es! Wart - halt ein/Ich will zuvor noch was sagen/
Dann wirst du nicht so böse sein."

verso: "Es waren mal drei Könige/Die saßen froh beisamm -/Und wenn es auch nur wenige/Genügt doch kaum ein Lamm/ - zu ihrem Abendbrot."

Bleistift, Buntstifte, Beschriftung in schwarzer Feder

16,6 x 16,2

Privatbesitz

U 91 Bilderfolge der "Drei Könige"

recto: "Es waren mal drei Könige/Die sofften gerne Wein/
Und wenn es auch nur wenige/Ein Ziegenschlauch allein/ - genügte nur zur Not."

verso: "Es waren mal drei Könige/Die sangen mächtig 'raus/Und wenn es auch nur wenige/Dröhnt doch das ganze Haus/ - bis früh zum Morgenroth."

Bleistift, Buntstifte, Beschriftung in schwarzer Feder

16,6 x 16,2

Privatbesitz

U 92 Bilderfolge der "Drei Könige"

recto: "Es waren mal drei Könige/Die schnarchten
um die Wett'/Und wenn es auch nur wenige/
Schallt doch ihr Blas-Terzett/ - bis durch
den Ofenschlot."

verso: "Es waren mal drei Könige/Die folgten ihrem
Stern/Und wenn es auch nur wenige/So freut es
doch den Herrn/ - dass diese frei von Noth."

Dat. u. sign. u. r.: "Schlederlo 1917. AH."

Bleistift, Buntstifte, Beschriftung in schwarzer Feder

16,6 x 16,2

Privatbesitz

U 93 Illustrierte Erzählung für den Enkel Bernhard Sattler

recto: "Rasch - kommst mit - s'ist bitter kalt/
Rasch du mußt ins Nest/Denn es ist schon 8 Uhr
bald/Morgen ist das Weihnachtsfest.-"

verso: "Wenn es heiß ist, badet man, zieht sein Hemd
noch aus/Und geht dann ins Wasser 'naus."

Bleistift, Buntstifte, Beschriftung in schwarzer Feder

16,6 x 16,2

Privatbesitz

U 94 Illustrationen für den Enkel Bernhard Sattler

recto: "Große Leut."

verso: "Böse Schlange, beiß mich nicht/Hab dir nichts
gethan.-"

Bleistift, Buntstifte, Beschriftung in schwarzer Feder

16,6 x 16,2

Privatbesitz

- U 95 Illustrationen für den Enkel Bernhard Sattler
recto: "Helden-Kampf"
verso: "Gigs - Gigs - fort von hier."
Bleistift, Buntstifte, Beschriftung in schwarzer
Feder
16,6 x 16,2
Privatbesitz

3.1.3. Vorzeichnungen zu Wandgemälden

U 96-134

- U 96 Akt eines Bogenschützen in einer Flußlandschaft
Entwurf für ein Fresko in San Francesco, dem Haus
des Künstlers
1880
Bez. und dat. im unteren Blattrand: "1880.
Ein ... (?) Via Firenze"
Schwarze Feder, Buntstifte
22 x 18,8
Privatbesitz
Foto des Freskos im H.-Archiv
- U 97 Zwei mythologische Szenen
Vermutlich für eine Wanddekoration
Im Zeichenstil verwandt mit U 96 und demnach um 1880
datierbar
Schwarze Feder, Buntstifte über Bleistift
36,4 x 25,2
Privatbesitz

U 98-101

Die Kreidezeichnungen dienten als Wanddekoration im Eßzimmer von San Francesco. Sie sind im Zeichenstil und der Verwendung von bunten Kreiden Kat.-Nr. P 14 von 1885 ähnlich. Die Entwurfsskizze U 101 erinnert an Federzeichnungen um 1887 (vgl. R 20/U 10-13). Eine Datierung auf 1885-87 ist demnach möglich.

U 98 Parnaß

Kreidestifte über Bleistift, Weißhöhung auf weichem Karton

106 x 154

Privatbesitz

vgl.: Apollon aus Raffaels Parnaß in den Stanzen des Vatikan

U 99 Dionysos im Triumphgeleit

Kreidestifte über Bleistift, Weißhöhung auf weichem Karton

106 x 148

Privatbesitz

U 100 Tanzende Mänaden

Kreidestifte über Bleistift, Weißhöhung auf weichem Karton

106 x 148

Privatbesitz

vgl.: B.Peruzzi, "Apollon Reigentanz mit den Musen", Palazzo Pitti, Florenz

Lit.: C.L.Frommel, "Baldassare Peruzzi", in: Beiheft z. Röm. Jb. f. Kunstgeschichte, Bd.II, 1967/68, Abb.LVIII b

U 101 Tanzende Mänaden

Ideenskizze zu U 100

Schwarze Feder über Bleistift

25,1 x 41,5

Privatbesitz

U 102 Männlicher Akt mit erhobenen Händen in einer eckigen Nische stehend

Kreidezeichnung als Wanddekoration für San Francesco entstanden

Im Zeichenstil wie U 98-100 und demnach 1885-87 zu datieren

Schwarze Kreide, Röteln, Weißhöhung über Bleistift auf braunem Karton

162 x 84

Privatbesitz

U 103 Männlicher Akt, eine Girlande über sich haltend
Kreidezeichnung als Wanddekoration für San Francesco
Wie U 102 zu datieren
Schwarze Kreide, Rötel, Weißhöhung auf braunem Karton
163 x 100
Privatbesitz

U 104 Herkules mit dem Löwen
Ideenskizze zu einem Sgraffitto in Barbiella b.
Florenz
Durch Briefstelle 14 von 1887 und Heilmeyer, der als
Datierung 1889-1890 angibt, zwischen 1887-1890 anzu-
setzen
Braune Tusche auf hellbraunem Papier
45 x 61,5
Privatbesitz
Lit.: s. Foto des Sgraffitto im H.-Archiv
Heilmeyer 1922, S.45

U 105 Figurengruppe mit Flötenspieler in Landschaft
Skizze zu einem Fresko in Barbiella b. Florenz
Wie U 104 zu datieren
Bleistift
20,5 x 17 (Maße der Bleistiftrahmung)
Nachlaß-Nr. 657
Privatbesitz
Lit.: s. Foto des Sgraffitto im H.-Archiv
vgl.: Marées "Huldigung", Meier-Graefe, Bd. II, Nr. 784

U 106 Variante zu U 105
Bleistift
24,7 x 37,4
H.-Archiv

U 107 recto: Tritonen und Nereiden in einer Lünette
vermutlich Skizze zu einer Wandkomposition
verso: Mädchenakt mit Blume
Als Blatt aus SK 19 gegen 1888 datierbar

Bleistift auf braunem Papier, verso gelb gehöht
29,6 x 22,8 aus SK 19, Bl.-Nr.1861
H.-Archiv

U 108 Studien zu einem Nereiden-Fries
Vermutlich im Zusammenhang mit U 107 entstanden
Bleistift
22,8 x 29,3
Privatbesitz

U 109-134 Kreidezeichnungen und Skizzen für Schloß Elmau

Die Kreidezeichnungen schuf H. als Schmuck für den Tee-salon, wo sie heute noch zu sehen sind. Lt. Heilmeyer 1917 entstanden, ergibt die Briefstelle 35 eine genauere Datierung auf 1916.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.45, Tafel 111-113
H.Wölfflin, "A.v.Hildebrand. Zu seinem 70. Geburtstag",
in: Kunst und Künstler 1918, Jg.16, Heft 1, S.6-22 und
76

U 109 Zwei Knaben, an Weinreben naschend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 62,5
Schloß Elmau

U 110 Gänsehirt
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 62,5
Schloß Elmau

U 111 Drei Faune, sich einer ruhenden Nymphe nähernd
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 236
Schloß Elmau

U 112 Entwurf zu U 111

Bleistift

21,2 x 28,6

Privatbesitz

Ausst.Köln 1961

U 113 Variierende Skizze zu U 111 mit zwei Faunen, ein
Tuch von der Schlafenden hebend

Bleistift

9,5 x 11,7 (im Rahmen gemessen)

Privatbesitz

U 114 Ideenskizze zu U 113 mit einer Variante

Bleistift auf kariertem Papier

28,5 x 22

H.-Archiv

U 115 Musizierender Faun mit Zuhörern

Kreidezeichnung

Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Röteln

118 x 115

Schloß Elmau

U 116 Angler

Kreidezeichnung

Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Röteln

118 x 61,5

Schloß Elmau

U 117 Drei Putten, einen beladenen Ziegenbock antreibend

Kreidezeichnung

Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Röteln

118 x 165

Schloß Elmau

vgl.: Mittlere Skizze von Kat.-Nr.U 125 verso

- U 118 Alte Fischerin
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 68,5
Schloß Elmau
- U 119 Brunnenweib, aus ihren Brüsten Wasser spritzend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 102
Schloß Elmau
- U 120 Nixe in Brunnennische, sich die Füße trocknend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 115
Schloß Elmau
Lit.: Heilmeyer 1922, Tafel 112
- U 121 Zwei Putten, sich an einem Brunnen lagernd
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 100
Schloß Elmau
- U 122 Sich bückende Frau, etwas in ihrer Schürze tragend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 65
Schloß Elmau
Lit.: Heilmeyer 1922, Tafel 111
- U 123 Vier Putten, einen Esel antreibend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 165
Schloß Elmau

- U 124 Schlafender weiblicher Akt mit einem Krug zu Füßen
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 66,5
Schloß Elmau
Lit.: Heilmeyer 1922, Tafel 111
- U 125 recto: Drei gerahmte Skizzen einer weiblichen Gestalt; die untere Studie zu U 124 gehörig; kleine Addition von Zahlen
verso: Sieben gerahmte Skizzen zu den Kreidezeichnungen
Bez. u. l. von fremder Hand: "v. Adolf v. Hildebrand. Georgii Besitz"
Bleistift, teilweise mit Blaustift, Rötel und Weißhöhung übergangen, auf braunem Karton
35,2 x 47,3
Privatbesitz
- U 126 Putto, einen Fruchtkorb auf dem Kopf balanzierend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 28
Schloß Elmau
- U 127 Jüngling, aus einer Korbflasche trinkend
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 60
Schloß Elmau
- U 128 Bacchantisches Tischgelage
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Blau, Weiß und Rötel
118 x 236
Schloß Elmau
Lit.: Heilmeyer 1922, Tafel 113

- 129 Drei Skizzen zu U 128, eine unausgeführt; eine Studie mit 6 kämpfenden Männern
Bleistift
21 x 33
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Lit.: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925, Abb.S.175
Ausst.Köln 1962
- 130 Variierende Skizze zum "Männerkampf" aus U 129 mit 4 Männern
Bleistift
25,6 x 37,5
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.27
- 131 recto: Studie zweier kämpfender Männer, vermutlich zu U 130 gehörig
verso: weibliche Nischenfigur mit einer Varianten
Bleistift auf grauem Papier
25,3 x 41,5
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.63
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.140
- 132 Faun mit kleinem Triton in Brunnennische
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Weiß und Rötel
133 x 85
H.-Archiv
- 133 Putto auf Delphin nach links in einer Brunnennische
Kreidezeichnung
Kreidestifte in Schwarz, Weiß und Rötel
133 x 85
H.-Archiv
vgl.: Kat.-Nr. U 125 verso

U 134 Putto auf Delphin nach rechts - in einer Brunnen-
nische

Kreidezeichnung

Kreidestifte in Schwarz, Weiß und Rötel

150 x 80

Privatbesitz

3.2. Porträtzeichnungen

P 1-68

P 1 Bildnis Irene Hildebrand

1877

Bez. verso: "Irene Hildebrand, Bagni di Lucca 1877"

Aquarellfarben über Bleistift auf rosa grundiertem
Papier

35 x 23,7

Bremen, Kunsthalle

Inv.-Nr.55/500

Lit.: Heilmeyer 1922, S.44

E.Weil, "Bildniszeichnungen A.v.Hildebrands",
in: Kunst und Künstler, 1922, Bd.XX, Abb.S.317
vgl. Briefstelle 7 u. 8

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.118

P 2 Bildnis Irene Hildebrand im Halbprofil

1877

Bez. o. l.: "Irene Hildebrand. August.1877. Bagni
di Lucca."

Aquarellfarben über Bleistift, weiß gehöht auf rosa
grundiertem Karton

30,7 x 23,5 (im Rahmen gemessen)

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.2

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.116

Ausst.Köln 1962

P 3 Bildnis Jessy Hillebrand

1877

Bez. o. r.: "Florenz Okt.1877 A.H. Jessy Hillebrand"

Aquarellfarben über Bleistift, weiß gehöht

35,2 x 25,4

Nachlaß-Nr.1

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Lit.: Bäumler, Abb.1

Heilmeyer 1922, S.44

Briefstelle 9

Ausst.Günther Franke 1933 mit Abb.

Ausst.Kiel 1961, Kat.-Nr.77

Ausst.Köln 1962

P 4 Bildnis Charles Grant

1877

Bez. o. r.: "Charles Grant, Nov.77 Pozuri (?)"

Aquarellfarben über Bleistift auf rötlich getöntem
Papier

Maße unbekannt

Nur durch eine Abbildung bei Weil überliefert

Lit.: Weil, Abb.S.316

Heilmeyer 1922, S.44

P 5 Bildnis der Mutter Clementine Hildebrand

Vorzeichnung für ein Gemälde oder für die 1878 ent-
standene Büste

Im Zeichenstil zu P 1-4 gehörig und demnach 1877
zu datieren

Bleistift

33 x 26

H.-Archiv

P 6 Bildnis Elsbeth Sattler

Durch Briefstelle 1o auf 1878 datierbar. Ein erhabenes
Relief entstand 1879.

Sign. u. r.: "AH"

Bleistift

21,5 x 18

Privatbesitz

Lit.:Weil, Abb.S.319

- P 7 Johann Ernst Sattler
 Porträt in Ganzfigur
 Lt. Briefstelle 1o 1878 entstanden
 Bleistift
 37,5 x 25
 Privatbesitz
- P 8 Bildnis Frau Julia Brewster
 1878
 Bez. o. r.: "J.Brewster 1878. AH."
 Aquarellfarben über Bleistift
 Maße unbekannt
 Nur durch eine Abbildung bei Weil erhalten
 Lit.: Weil, Abb.S.318
 Heilmeyer 1922, S.44
 J.K.Schmidt, "Julia Brewster. Ein Damenbildnis
 von Adolf v.Hildebrand", in: Museen in Köln,
 Bulletin, 1o, 1971, S.10o6
- P 9 recto: Irene gen. Zusi, die dritte Tochter des
 Künstlers
 Aktzeichnung der Einjährigen
 verso: Architekturskizzen
 Vermutlich um 188o (1878/79 geboren?)
 Bez. u. r.: "Zusi"
 Rötrel über Bleistift
 26 x 2o,1
 Nachlaß-Nr.17o
 H.-Archiv
 Vgl.: Relief des Kinderaktes der Tochter Eva, in:
 B.Sattler, Abb.S.256
- P 1o recto: Stehender Akt einer Tochter
 verso: Variante - sitzend
 1. Hälfte der 80er Jahre
 Bleistift
 26,6 x 21
 Nachlaß-Nr.6o3
 H.-Archiv

- P 11 Die schlafende Zusi
1. Hälfte der 80er Jahre
Bleistift
27,4 x 16,3
Nur durch eine Abbildung im Katalog von Günther
Franke überliefert
Ausst. Günther Franke 1933 mit Abb.
- P 12 Familie und Freunde des Künstlers
Skizze eines Gruppenbildes
Vermutlich 1. Hälfte der 80er Jahre
Braune Feder über Bleistift auf liniertem blauen
Papier
18,4 x 22,2
Privatbesitz
- P 13 Bildnis der Tochter Irene "Zusi" im Profil
Vor 1885 entstanden
Bez. u. r.: "Zusi"
Bleistift
21 x 18
Privatbesitz
- P 14 Alfred Hildebrand mit seinen Kusinen Berthel und
Marie musizierend am Klavier
In einem Brief vom November 1885 an seine Frau er-
wähnt H. die vorliegende Zeichnung.
Dat. u.: "6. Dec. 1885. Jena.-"
Kreidestifte über Bleistift auf braunem Karton
90 x 70
München, Lenbachhaus
Lit.: Heilmeyer 1922, S.44

P 15-26

Im Zeichenstil verwandt, teilweise datiert und bei
Heilmeyer um 1885/86 erwähnt, sind die nachfolgenden
Bildniszeichnungen alle Mitte der 80er Jahre entstanden.
Lit.: Heilmeyer 1922, S.44

- P 15 Bildnis der Tochter Irene im Halbprofil
Bleistift, Rötrel
37,3 x 24,8
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.15
- P 16 Drei Kinder des Künstlers im Profil; das hinterste
Profil nur angedeutet
Bleistift
37,6 x 24,5
Privatbesitz
- P 17 Zusi und Liesl im Profil, zum Teil von Klebstoff-
resten verdeckt
Skizze
Bleistift auf kariertem Papier
11,7 x 8
Nachlaß-Nr.601
H.-Archiv
- P 18 Bildnis der Tochter Eva
Beschr. u. l.: "Nini 27. Febr. 86"
Bleistift, Rötrel, brauner Stift, Weißhöhung auf grauem
Karton, Rahmung in Bleistift
28 x 20,5
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.44
Ausst.München 1979 mit Abb.
- P 19 Bildnis der lesenden Tochter Irene
Beschr. u. l.: "Zusi 22. fbr. 86"
Bleistift, Rötrel
22,2 x 29,4
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.44
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.123 mit Abb.

- P 20 Bildnis der Tochter Liesl
Beschr. u. M.: "July 86"
Bleistift, Rötzel, Weißhöhung, Rahmung mit schwarzer
Kreide auf hellbraunem Papier
34,4 x 30,3
Privatbesitz
Lit.: Braunfels, Apollo 1971, Abb.2, S.358
Bäumler, Abb.10
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.30
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.122
Ausst.Köln 1962
- P 21 Bildnis der Tochter Irene mit aufgestütztem Ellbogen
Bleistift
22,3 x 25,5
Privatbesitz
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.14 mit Abb.
Ausst.Köln 1962
- P 22 Bildnis Elisabeth von Herzogenberg
Aquarellfarben, Kreidestifte über Bleistift, auf
brauner Pappe
45,9 x 37,3
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Lit.: Heilmeyer 1922, S.44, Tafel 104
Ausst.Kiel 1961, Kat.-Nr.72
Ausst.Köln 1962
- P 23 Richard Hildebrand im Profil
Bez. verso: "Richard Hildebrand"
Schwarze Feder, Buntstifte über Bleistift auf hell-
braunem Papier
42,1 x 33,5
H.-Archiv
- P 24 Bildnis des Malers Albert Lang
Bez. verso: "Albert Lang Maler"
Schwarze Feder, schwarze Kreide, Rötzel über Bleistift,
weiß gehöht auf grauem Papier

40,9 x 32,1

H.-Archiv

P 25 Bildnis Erwin Kurz

Heilmeyer datiert das Blatt auf 1880?, es muß jedoch durch den mit P 18-23 vergleichbaren Zeichenstil in der Mitte der 80er Jahre entstanden sein.

Beschr. u. l.: "Erwin Kurz" - u. r. signiert: "AH"

Bleistift, weiß gehöht auf braunem Papier

20 x 15,6

Nachlaß-Nr.262

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.44

P 26 Porträtskizze von Erwin Kurz, unausgeführte Akte eines Paares

Bleistift, das Porträt mit schwarzer Feder übergangen

37,3 x 25,2

Privatbesitz

P 27 Die Kinder des Künstlers am Klavier

Im Zeichenstil ähnlich wie Kat.-Nr. U 21-22, 40-41, 105-108 und demnach um 1888 entstanden

Bleistift

27,5 x 22,3

Nur durch eine Abbildung bei Bäumler überliefert

Lit.: Bäumler, Abb.5

K.Scheffler, "Hildebrands Zeichnungen", in:
Kunst u. Künstler 1922/23, Bd.XXI, Abb.S.302

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.41

P 28 recto: Variante zu P 27

verso: Skizze einer sitzenden Mutter, neben ihr kniend, die Arme auf ihren Schoß gestützt, ein Kind; eine Einzel- und Teilstudie des Kindes

Bleistift

19,9 x 12,5

Nachlaß-Nr.602

Privatbesitz

- P 29 Variante zu P 28 verso einer Mutter mit Kind und einer Einzelstudie des Kindes
Bleistift
20 x 12,5
Privatbesitz
- P 30 Skizze der Frau des Künstlers, umringt von ihren fünf Kindern
Wie P 27 zu datieren: ca. 1888
Bleistift auf gelblichem Papier
30 x 24
Privatbesitz
- P 31 Zwei Frauenköpfe
Durch SK 20 zwischen 1888-89 datierbar
Bleistift
26,5 x 21,1
Nachlaß-Nr. 619
H.-Archiv
vgl.: SK 20, Bl.-Nr. 1743 verso
- P 32 recto: Zwei Männerköpfe im Profil und Halbprofil
verso: Karikatur mit Tambourin
Durch SK 21 auf 1888/89 datierbar
Bleistift
32,9 x 21
Privatbesitz
Ausst. Günther Franke 1933
vgl.: SK 21, Bl.-Nr. 1873
- P 33 Männerkopf mit Kappe, Studie eines Kindes - überschritten
Im Zeichenstil verwandt mit P 32 und wie diese 1888/89 datierbar
Bleistift
18,3 x 13,2
Privatbesitz

- P 34 Studie eines Männerprofils nach rechts mit Stupsnase
In Zeichenstil und Profil ähnlich dem unteren Porträt
von P 32 und demnach 1888/89 entstanden
Bleistift
11,5 x 8,9
Privatbesitz
- P 35 Profilansicht Clothilde von Stockhausen
Vermutlich Porträtskizze zur 1889 entstandenen Büste.
Heilmeyer erwähnt eine weitere Bildniszeichnung
zwischen 1887-88
Bez. u. l. von fremder Hand: "Clothilde von Stockhausen"
Bleistift
31,6 x 23,6
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.45 (zur Büste S.29) .
vgl.: SK 22

P 36-39

Physiognomische Studien im Gespräch mit Frau von Stockhausen
entstanden. Als Vorstudien zur Büste und aufgrund einer wei-
teren Studie in SK 22 auf 1888/89 zu datieren.

- P 36 Physiognomische Studie mit hochgezogenen Augenbrauen
und vorgeschobenem Kinn
Rötrel
18,2 x 11,5
Privatbesitz
- P 37 Variante zu P 36
Rötrel
17,4 x 10,6
Nur durch eine Abbildung bei Bäumlér überliefert
Lit.: Bäumlér, Abb.3
- P 38 Variante zu P 36 - schmunzelnd
Rötrel
18 x 11,4
Privatbesitz

P 39 Brustbild der Frau von Stockhausen - Variante zu
P 36

Rötel

21,1 x 13,1

Privatbesitz

P 40 Irene Hildebrand - in einem Sessel schlafend

Im Zeichenstil verwandt mit P 32-35 und demnach
Ende der 80er Jahre entstanden

Bleistift auf kariertem Papier

22,3 x 26

Privatbesitz

Lit.: Bäumler, Abb.9

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.82

P 41-45

Die vehemente, mehr umschreibende Zeichenweise der 90er Jahre,
die Vorliebe für einen breiten, fest aufsetzenden Bleistift
wird aus den nachfolgenden Zeichnungen deutlich (vgl. in der
Linienführung R 38-41).

P 41 recto: Die spielenden Kinder des Künstlers - gerahmt;
im rechten Blattrand Studie eines Kindes

verso: Variante

Bleistift

25,7 x 37,4 mit Stockflecken und Rissen

Nachlaß-Nr.718

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.33

P 42 Eine Mutter mit 4 Kindern, in Doppelrahmung

Bleistift

14,3 x 19,8

Privatbesitz

Lit.: Bäumler, Abb.6

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.17

Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.121

- P 43 Bildnis Eugène Brisson
Bez. u. M.: "Brisson"
Bleistift
20 x 12,6
Privatbesitz
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.141
- P 44 Ganzfigurenporträt eines sitzenden Mannes mit Hut
Bleistift
37,2 x 25,5
Nachlaß-Nr.259
Privatbesitz
- P 45 Drei Männerköpfe im Profil; überschnitten und kaum
sichtbar sitzender Männerakt mit weit ausgebreiteten
Armen
Bleistift
37,5 x 24,9
Privatbesitz
- P 46 Kardinal Hohenlohe in Ganzfigur
Porträtskizze zum 1897 entstandenen Grabrelief
Bleistift
12,7 x 7,3
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.32

P 47-53

Die Zeichnungen ähneln den um 1898 entstandenen Aktzeichnungen in reiner Feder (A 21-28) und müssen zu diesem Zeitpunkt entstanden sein (vgl. auch V 89/U 51).

- P 47 Männerbüste im Profil mit Sockel und Wandandeutung
Braune Feder
18,2 x 11,2
Privatbesitz

- P 48 Zwei Männerköpfe im Profil, Armstudie, kleiner Kinderkopf
Schwarze Feder, Bleistift
8,2 x 11,-
Privatbesitz
- P 49 Fünf Porträtstudien; ein Männerakt, zwei unausgeführte Frauenakte; Hausarchitekturen
Schwarze Feder
20,5 x 32,5 (im Rahmen gemessen)
Privatbesitz
- P 50 Bäuerin mit gefalteten Händen
Schwarze Feder
21,1 x 12,5
Privatbesitz
- F 51 Porträt eines stehenden Mannes - in Landschaft, mit Jacke und Bart
Schwarze Feder, laviert
Maße unbekannt
Besitz unbekannt
Nur durch ein Foto in der Graphischen Sammlung, München, überliefert
- P 52 Halbfigur von Dr. Morgan
Bez. o. l.: "Dr. Morgan"
Schwarze Feder, laviert
20,2 x 12,5
Privatbesitz
- P 53 Dr. Morgan in Ganzfigur
Schwarze Feder
17,5 x 11,6
Privatbesitz

- P 54 Profilskizze (Goethe?), Porträt eines Unbekannten, zwei Aktstudien

Der Zeichenstil der Aktstudien erinnert an die Aktzeichnungen von 1906 (A 33 recto - 36) und ermöglicht eine Datierung des Blattes gegen 1906.

12,7 x 20

Nachlaß-Nr. 696

H.-Archiv

vgl.: ein Porträtrelief im Depot der Bayrischen Staatsgemäldesammlung in München. Die Glattheit der Züge erinnert an ein Porträt aus der Goethezeit.

- P 55 Fünf Porträtstudien, die beiden oberen den Bildnissen von P 54 verwandt

Bleistift auf kariertem Papier

22,7 x 28,5

Privatbesitz

- P 56 Zwei antikisierte Büsten auf einem Briefumschlag, in der Mitte die Worte "Hochwohlgeboren Prof. v. H.....".

1907

Dat. und sign. u.: "Dez. 07 A.H."

Schwarze Kreide über Bleistift

18,6 x 27,9

Privatbesitz

- P 57 Büste eines bärtigen Mannes; Amphore

Im Zeichenstil P 56 ähnlich und so auf ca. 1907 datierbar

Schwarze Kreide, weiß gehöht auf braunem Karton

21,9 x 21,2

Privatbesitz

P 58-65

Die Vorliebe für einen weichen Bleistift mit Kreidewirkung oder Kreiden auf entsprechend grob strukturiertem Papier in der Zeit um 1910, sowie die stilistische Verwandtschaft mit den Kat.-Nr. V 103/R 89/U 74-77, 79/A 46-55 erlauben eine Datierung gegen 1910.

- P 58 Büste eines Musikers? (aufgrund der darunter befindlichen Denkmalskizzen mit einer Leier)
Schwarze Kreide auf gelbem Papier
19,7 x 10,4
Nachlaß-Nr.K 67
H.-Archiv
- P 59 Männerkopf mit Bart und langen Haaren
Bleistift
7,7 x 14,3
Privatbesitz
- P 60 recto: Drei Frauenprofile hintereinandergereiht;
Studie eines kleinen Mannes; Konsole; Buch-
staben und Zahlen
verso: Engelstudie
Bleistift
14 x 22,3
Privatbesitz
- P 61 Profil der Tochter Irene mit einem Band in den
Haaren - gerahmt
Bleistift
14,6 x 13,7
Privatbesitz
- P 62 Porträt einer sitzenden Tochter mit Hut
Bleistift
19,8 x 13,4
Nachlaß-Nr.604
H.-Archiv
- P 63 An einen Pfosten gelehnter Mann in Kniehosen,
dahinter eine Baumlandschaft
Bleistift
15,7 x 10
Privatbesitz

- P 64 Sängerin
 Bleistift
 20,1 x 12,5
 Privatbesitz
- P 65 oben: Porträt der schlafenden Gattin d.Künstlers .
 unten: Putto im Lorbeerkranz
 Bleistift
 21 x 13,3
 H.-Archiv
- P 66 Weibliches Brustbild (Skizze nach einem Gemälde?)
 1912
 Bez. und dat. u. l. von fremder Hand: "Adolf 3.Okt.12"
 Privatbesitz
- P 67 Weibliches Brustbild mit verschränkten Armen
 (Skizze nach einem Gemälde?)
 Durch thematische Ähnlichkeit wie P 66 datierbar:
 1912
 19,9 x 15,7
 Privatbesitz
- P 68 recto: Kirchlicher Würdenträger, Kopfstudie eines
 Mannes
 verso: Skizzen
 1916
 Dat. u. l.: "Dez. 1916"
 Rote Feder auf liniertem Papier
 22,2 x 14,2
 Nachlaß-Nr.K 16
 H.-Archiv

3.3. Karikaturen

K 1-59

- K 1 Unterhaltung zwischen I. und E. Sattler
1878
Dat. o. r.: "Winter 78 Florenz", u. r. "I + E.Sattler"
Braune Feder, Aquarellfarben auf Karton
14,4 x 18,9
Privatbesitz
- K 2 Unterhaltung zweier stehender Männer vor dem Haus,
vor ihnen im unteren Bildrand ein sitzender Mann und
ein Schwein
Im Zeichenstil ähnlich wie U 2-3, 31-34 und wie diese
zu Beginn der 80er Jahre entstanden
Schwarze Feder über Bleistift
17,1 x 25,2
Privatbesitz
- K 3 Unterhaltung zweier Männer vor der Scheune, eine klei-
ne Gestalt etwas abseits stehend
Wie K 2 zu datieren
Bleistift, teilweise mit schwarzer Feder übergegangen
16,5 x 21,5
Privatbesitz
- K 4 Der schöne Otto
Karikatur des Bruders
1881
Bez. u. dat. u.: "Aus den Erinnerungen eines Modells -
oder der schöne Otto. Erzählung in
Bildern. Ein Beitrag zur Geschichte
der Fettsucht hervorgerufen durch
stille Trägheit. Aus der medizinischen
Zeitschrift für Weihnachten 1881."
Bleistift
21,3 x 32,5
Privatbesitz

K 5-22

Die nachfolgenden Zeichnungen zeigen eine Vorliebe für ein Übergehen der Bleivorzeichnung mit schwarzer Feder, was für die 80er Jahre charakteristisch ist (vgl. Kat.-Nr. R 20, 28-30, 64/V 72). Sie behalten außerdem zum größten Teil die glatte Umrißgebung von K 4 bei.

K 5 recto: Vier Akte, vor der Sonne tanzend
 Braune Feder über Bleistift
 verso: Pan
 Bleistift
 21,3 x 28
 Privatbesitz

K 6 Flucht aus dem Schlafzimmer
 Schwarze Feder
 11 x 12,4
 Privatbesitz

K 7 Koch und Köchin
 Braune Feder, laviert
 13,5 x 21,3
 Privatbesitz

K 8 Frau am Klavier
 Bez. o. l.: "Lo Scherzo"
 Schwarze Feder
 19,5 x 15 (im Rahmen gemessen)
 Privatbesitz

K 9 Humoristische Karyatiden eines Weibes und eines
 Mannes; unten die dazugehörige Architektur
 Bez. im Giebel des Vordaches: "Zur Karyatide"
 Schwarze Feder über Bleistift auf kariertem Papier
 22,7 x 13,4
 Privatbesitz
 Lit.: Heilmeyer 1902, Abb. 73

- K 10 Drei Männer im Gespräch, auf einem abgerissenen
Briefumschlag
Bleistift
Ø 10,7 x 11,4
Privatbesitz
- K 11 Die beiden Musiker
Braune Feder
31,9 x 15,7
Privatbesitz
- K 12 Huh! Der Menschenfresser kommt
Bez. u. r.: s. Titel
Schwarze Feder
17,9 x 11,5
Nachlaß-Nr. K 29
H.-Archiv
- K 13 Drei weibliche Akte mit Halbmond
Bez. u.: "Für Blumner" (?)
Bleistift
32,8 x 21
Privatbesitz
- K 14 Personifizierte Natur einer männlichen Gestalt in
Pluderhosen
Schwarze Feder auf grauem Papier
8,9 x 13,9
Nachlaß-Nr. K 96
H.-Archiv
- K 15 recto: Fettes Weib und Zwerg
verso: Lanzenwerfer
Schwarze Feder
36,7 x 20,4
Privatbesitz

- K 16 Gnom - einen Athleten mimend
Schwarze Feder über einer anderen Darstellung in
Bleistift
12,8 x 10,3
Privatbesitz
- K 17 recto: Satyr einer Nympe eine Schale mit Früch-
ten (?) überreichend - in einer Hügelland-
schaft
verso: Aktstudien
Schwarze Feder, Landschaft etwas laviert
23,6 x 36,5
Privatbesitz
- K 18 In der Manege
Schwarze Feder
20 x 14,5
Privatbesitz
- K 19 Zwei Studien zu einer Nympe, mit zwei Tritonen
tanzend
Schwarze Feder
19,5 x 33
Privatbesitz
- K 20 recto: Knabenakt, einen Männerakt im Rollstuhl
schiebend
verso: Karikatur zweier Gestalten
Schwarze Feder
9,2 x 12,7
Privatbesitz
- K 21 Wilder Mann im Profil, vor einem Faß stehend;
mehrere Federschnörkel
Schwarze Feder über Bleistift
26,6 x 6,8, unterer Blattrand abgerissen
Privatbesitz

K 22 Masken und karikierte Köpfe

Bleistift

33 x 21

Privatbesitz

K 23-31

Zu Beginn der 90er Jahre wird die Umrißlinie spielerisch. Sie beginnt sich zu verselbständigen, aber behält die Vorliebe der dünnen, einmaligen Konturengebung bei (vgl. K 12-18). H. ersetzt die Feder durch einen meist feinlinigen Bleistift: 1. Hälfte der 90er Jahre.

K 23 Auf einer Kugel stehender Gnom mit Flügeln;
Aktstudie eines Sitzenden

Bleistift

12,7 x 12,6

Privatbesitz

K 24 Zwei Gnome; im rechten Blattrand zwei Kopfstudien

Bleistift

21,7 x 35

Privatbesitz

25 Spazierengehendes Paar

Rötel

29,9 x 45,8

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.78

26 Unterhaltung mit der Köchin

Buntstifte in Braun und Rot über Bleistift

29,7 x 42,2

Privatbesitz

Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.76

Ausst.Günther Franke 1933 mit Abb.

- K 27 Am Klavier
Bleistift
22,3 x 15,2
Privatbesitz
- K 28 Der Flirt in Gesellschaft
Bleistift
20,1 x 12,5
Privatbesitz
- K 29 recto: Tanzreigen
verso: Studien zu Mutter mit Kind
Bleistift
20,9 x 28,5
Privatbesitz
- K 30 Trinkender Dionysos; Bein- und Kopfstudie
Bleistift
14,7 x 19,8
Privatbesitz
- K 31 Professor Furtwängler - Schlittschuh laufend
Bleistift
9,1 x 14
Privatbesitz

K 32-38

Die Verwendung der Feder ohne Bleistiftvorzeichnungen in der Zeit um 1898, analog den Kat.-Nr. A 21-28/V 89/P 47-53, erlaubt eine Datierung zu diesem Zeitpunkt.

- K 32 Weiblicher Vogel
Braune Feder
11,4 x 18
Privatbesitz

- K 33 Professor
Braune Feder, laviert
20,2 x 12,5
Privatbesitz
- K 34 Auf der Promenade
Schwarze Feder, laviert
20,2 x 12,5
Nachlaß-Nr.K 20
H.-Archiv
- K 35 "Siehst du wohl"
Bez. o.: "Siehst du wohl"
Schwarze Feder, laviert
16 x 8,3
H.-Archiv
- K 36 Der General
Schwarze Feder auf liniertem Papier
21,9 x 14,2
Nachlaß-Nr.K 126
H.-Archiv
- K 37 Eine Dame mit Hut und Federboa
Schwarze Feder, laviert
20,2 x 12,5
Nachlaß-Nr.K 21
H.-Archiv
- K 38 Kavalier im Profil, rechts in Stirnhöhe eine Spinne(?)
Schwarze Feder, laviert
20,2 x 12,5
Nachlaß-Nr. K 28
H.-Archiv

- K 39 recto: Vielfraß
verso: Aktstudie
1906
Dat. u. r.: "München 3. April 1906"
Bleistift auf grauem Papier
23,7 x 30,6
Privatbesitz
Lit.: Bäumler, Abb.4
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.67
- K 40 Liebespaar
Im Zeichenstil verwandt mit K 39 und demnach gegen
1906 zu datieren
Bez. u. M.: "Im Dunklen Erna u. Gema"
Bleistift
17,5 x 14
Privatbesitz
- K 41 Alptraum
Wie K 40 datierbar: um 1906
Bleistift, Buntstifte in Blau, Grün, Braun
ca. 28 x 38
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1902, Abb.75
- K 42 Zwei Männerköpfe, eine Büste, eine männliche Halb-
figur, auf ihrer Brust ein weiterer kleiner Kopf
Im Zeichenstil ähnlich wie P 56 von 1907 und ver-
mutlich zur gleichen Zeit entstanden
Kohle auf braunem Papier
22,2 x 44,8
Nachlaß-Nr.K 81
Privatbesitz
- K 43 Unterhaltung zweier Geistlicher
1907
Dat. u. r.: "Sept. 1907"

Bleistift
18,3 x 13,2
Privatbesitz

K 44 Skizzen auf dem Titelblatt "Die Woche"
1907 lt. Erscheinungsdatum
Bleistift
30 x 21,8
Privatbesitz

K 45 La vie de St. Antoine
1908
Sign. und dat. u. r.: "A.H. 08"
Beschr. u.: "La vie de St.Antoine/page 59/Cetait le
malin quand S.A. voulait tirer les cloches
qu'une femme nue prie une..."
Bleistift
38,7 x 28,3
Privatbesitz

K 46 recto: Drei Frauenprofile, 2 Treppenstudien
verso: Männergestalt
Im Zeichenstil ähnlich wie K 43-45 und demnach
1907/08 datierbar
Bleistift
18 x 11,4
Nachlaß-Nr.K 82
Privatbesitz

K 47-54

Die Vorliebe für weiche Zeichenmittel sowie die kräftige den Körper mehr modellierende als durch die Umrißlinie festlegende Strichführung, die sich um 1910 bei H. in jeder Zeichenart verfolgen läßt, tritt auch in den Karikaturen dieses Zeitraumes auf (vgl. R 89/V 103/A 46-55/U 74-81).

- K 47 Kentauro
Bleistift
22,1 x 18,3
Privatbesitz
- K 48 Hirte und Raubvogel im Gespräch
Rötel, Hirte teilweise mit schwarzer Feder übergangen
22,5 x 20,3
Privatbesitz
- K 49 Dicker Mann in Badehose
Bleistift auf liniertem Papier
31,5 x 21,5
Privatbesitz
- K 50 "Vergonia"
Bez. u. l.: "Vergonia"
Bleistift auf kariertem Papier
21 x 24
Privatbesitz
- K 51 Der Gastwirt
Bleistift
21,1 x 14,4
H.-Archiv
- K 52 Vor dem Spiegel
Bleistift
20,1 x 12,6
Privatbesitz
- K 53 Nacktes Paar in Landschaft, nach links laufend
Bleistift
26,7 x 35,5
Privatbesitz

- K 54 Weiblicher Akt mit Stab, auf einem flachen Stein am Strand stehend
Bez. o.: "Schicke ihm diese Zeilen nach"
Bleistift auf grauem Papier
19 x 14,5
Privatbesitz
- K 55 Weibliches Brustbild im Profil - gerahmt
Dat. u. l.: "Rom März 14"
Bleistift, Rahmung mit Blaustift
14 x 10,9
Privatbesitz
- K 56 Halbfigur eines Römers mit Toga
Im Zeichenstil verwandt mit K 55 und demnach um 1914 datierbar
Bleistift
18,9 x 13,5
Nachlaß-Nr. 17
Privatbesitz
- K 57 Araberkopf mit Turban
Wie K 56 zu datieren
Bleistift
20,1 x 12,4
Privatbesitz
- K 58 Männlicher Dreiviertelakt, umgeben von Fratzen
Wie K 56 datierbar
Bleistift
24 x 20,2
Privatbesitz
- K 59 Porträts von 11 Sitzungsmitgliedern; weiblicher Akt
Lt. W.C.Röntgen entstand das Blatt während einer Sitzung kurz nach 1915.
Bleistift

40,5 x 31,5 (aus 3 Teilen zusammengesetzt)

Röntgen-Museum, Remscheid-Lennep

Lit.: Dr.Phil.Otto Glasser, "Wilhelm Conrad Röntgen
und die Geschichte der Röntgenstrahlen",
Springer Verlag, Berlin, 2.Aufl.1959

II. ARCHITEKTUR

1. Brunnen

(a) Vorzeichnungen zu ausgeführten Brunnen

B 1-36

B 1-2 Wittelsbacher Brunnen 1889-95

Datierungsbegründung s. Text zu Kat.-Nr. V 12-19.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.37, Tafel 65-70

D.Sattler, S.45-48

Wittstock 1977

vgl.: SK 26, Bl.-Nr.1573, Medaille m.Wittelsbacher Brunnen
SK 27 und SK 36, Bl.-Nr.1594, 1603, Architekturskizzen

B 1 Skizzen der Hauptansicht und des Grundrisses auf
einem Brief an Conrad Fiedler

13. Oktober 1889

Schwarze Feder

ca. 10 x ca. 14

H.-Archiv

Lit.: Wittstock 1977, Abb.17

B 2 Skizzen von Anlage, Grundriß und Brunnendetail

17. April 1893 lt. Briefdatum der Rückseite

Bleistift

12,7 x 10,1

H.-Archiv

Lit.: Wittstock 1977, Abb.28

B 3-12 Reinhard-Brunnen, Straßburg 1897-1902

Datierungsbegründung s. Text zu Kat.-Nr. V 23-29.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.38, Tafel 72-74

D.Sattler, S.51

B.Sattler, S.485-488, Anm.342

- B 3 Entwurf
Braune Feder über Bleistift, laviert
34,2 x 72,5
H.-Archiv
- B 4 Grundrißzeichnung
Bleistift
33,6 x 52,8
H.-Archiv
- B 5 recto: Skizze des Brunnens
verso: Architekturskizzen
Bleistift auf kariertem Papier
28,4 x 22,5
Nachlaß-Nr.805
H.-Archiv
- B 6 recto: Zwei Studien zur Anlage
verso: Varianten
Bleistift auf liniertem Papier
22,3 x 28,2
Nachlaß-Nr.517
H.-Archiv
- B 7 recto: Skizzen zum Brunnen
verso: Varianten
Bleistift auf liniertem Papier
20,9 x 33,1
Nachlaß-Nr.521
H.-Archiv
- B 8 3 Bl.: Skizzen zum Sockel und Grundriß
1 Bl.: Bleistift, 2 Bl.: schwarze Feder
21 x 32,9
Nachlaß-Nr.806, 807, 888
H.-Archiv

B 9 recto: Skizzen zum Sockel
verso: Varianten
Bleistift
25 x 20
Nachlaß-Nr. 514
H.-Archiv

B 10 Skizzen zum Sockel
Bleistift
28,2 x 22,4
Nachlaß-Nr. 518
H.-Archiv.

B 11 Skizzen zum Sockel
Schwarze Feder über Bleistift
21 x 32,9
Nachlaß-Nr. 763
H.-Archiv

B 12 Skizze zur Hauptansicht
Bleistift
13,3 x 8,6
H.-Archiv
vgl.: SK 34, Bl.-Nr. 1444
SK 36, Bl.-Nr. 1582, 1589-1590 verso,
1598 verso-1601
SK 38, Bl.-Nr. 1666, 1722 verso-1723
SK 39, Bl.-Nr. 1506-1507, 1510

B 13-15 Bismarckbrunnen in Jena

Durch Heilmeyer auf 1893-94 datiert.

Lit.: Heilmeyer 1922, S. 38
B. Sattler, S. 400 u. 429

vgl.: SK 30
SK 33

B 13 recto: Skizzen zum Brunnen
verso: Studie zum Bismarckturm
Bez. u. M.: "Jenaer Bismarck Brunnen"
22,3 x 36,3
Nachlaß-Nr.774
H.-Archiv

B 14 Skizzen zum Brunnen
Bleistift
21,1 x 33,2
Nachlaß-Nr.787
H.-Archiv

B 15 Skizze zum Brunnen
Bleistift
21,2 x 33,2
H.-Archiv

B 16-24 Siegfriedbrunnen in Worms

Durch Heilmeyer auf 1904-14 datiert.

s. Text zu Kat.-Nr. V 30-32.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.38, Tafel 92
D.Sattler, S.53
B.Sattler, Anm.327

vgl.: SK 24, Bl.-Nr.1775-1777
SK 30
SK 40, Bl.-Nr.1621 verso-1622, 1631-1634

B 16 Skizzen zur I. Fassung
Bleistift
21,2 x 35,9
Nachlaß-Nr.544
H.-Archiv

- B 17 Skizze zur I. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift
21,3 x 36,2
H.-Archiv
- B 18 Skizze zur I. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift
21 x 36,1
H.-Archiv
- B 19 Skizze zur I. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift
20,8 x 35,9
H.-Archiv
- B 20 recto: Variante zur I. Fassung
verso: Karikatur einer Frau
Bleistift
30,2 x 22,6
Nachlaß-Nr.828
H.-Archiv
- B 21 Skizze zur II. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift
14 x 22
Bremen, Kunsthalle
Inv.-Nr.55/502
Lit.: Bäumler, Abb.33
Braunfels, Apollo 1971, S.365, Abb.12
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.136 mit Abb.
- B 22 2 Blatt: Skizzen zur II. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift
35,5 x 22,5
H.-Archiv

B 23 Variante zur II. Fassung

Bleistift

14,1 x 22

Nachlaß-Nr. 516

H.-Archiv

B 24 5 Blatt: Skizzen zur Endfassung

Bleistift, ein Blatt teilweise mit schwarzer Feder
übergangen

27 x 33

H.-Archiv

B 25-26 Hubertusbrunnen in München 1903-07

Datierungsbegründung s. Text zu Kat.-Nr. V 34-55.

Lit.: Heilmeyer 1921, in: Die Kunst, Nr. 43, S. 257ff.

Heilmeyer 1922, S. 38, Tafel 93-97

D. Sattler, S. 54-56, Bl.-Nr. 9

vgl. Briefstellen 22-23, 27

vgl.: SK 32, Bl.-Nr. 1374-1375, Architekturskizzen

SK 45, 1 Blatt, Architekturskizzen

SK 46, 2 Blatt, Architekturskizzen

SK 49, 1 Blatt, Hirschstudie

B 25 Entwurf zum Brunnen

Bleistift

18,3 x 28

H.-Archiv

B 26 Skizze zum Gitter am Hubertusbrunnen

Schwarze Feder über Bleistift

19,9 x 12,6

Nachlaß-Nr. 785

H.-Archiv

vgl.: SK 49

SK 50

B 27 Brunnen im Park Franz v. Mendelssohn, Berlin-Grunewald
Entwurf mit der Figur eines Trinkenden
Durch Heilmeyer auf 1906-08 datiert
Rötél auf grauem Papier, weiß gehöht
20,4 x 26,3
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.38, Tafel 79
vgl.: SK 26, Bl.-Nr.1562
SK 51

B 28 recto: Vier Studien zu B 27
verso: Skizze zu einem Doppelgrab
Bleistift
21,2 x 27,7
Nachlaß-Nr.852
H.-Archiv

B 29 Puttenbrunnen im Garten Salomonsohn, Schwanenwerder
am Wannsee
Studie mit einer Varianten
Durch Heilmeyer auf 1911-15 datiert
Bleistift
11,1 x 14
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.38, Tafel 86
vgl.: SK 38, Bl.-Nr.1664, 1698 verso, 1711-1716
SK 42

B 30-33 Vater-Rhein-Brunnen in Köln (zerstört) 1911-22

Datierungsbegründung s. Text von Kat.-Nr. V 58-62

Lit.: Heilmeyer 1922, S.38, Tafel 101-102
D.Sattler, S.63-64
B.Sattler, S.629, 633, Anm.475
W.Braunfels, "Der Kölner Hildebrand Brunnen", in:
Wallraf-Richartz-Jb.1955, Nr.17, S.189ff.

- B 30 3 Skizzen zur I. Fassung
1911
Bleistift
29 x 19
Privatbesitz
s. Auktionskatalog Karl & Faber, Frühjahr 1978,
Kat.-Nr.675
- B 31 Skizzen zur III. Fassung
1913
Blaustift auf grauem Papier, Variante o.M. in Bleistift
21,9 x 26,1 aus SK 55
H.-Archiv
- B 32 11 Bl.: Skizzen zur III. Fassung
1913
Bleistift
8,2 x 13,2 aus SK 56
H.-Archiv
- B 33 2 Bl.: Skizzen zur III. Fassung
1913
Bleistift
9 x 13,8
H.-Archiv
- B 34-36 Doggenbrunnen im Garten Robert von Mendelssohn in
Berlin-Grunewald
- Durch Heilmeyer auf 1911-12 datiert.
Lit.: Heilmeyer 1922, S.38, Tafel 87
vgl.: SK 34, Bl.-Nr.1445
SK 54, Bl.-Nr.1848 verso, 1849 verso, 1850 verso, 1851
- B 34 Entwurfsskizze
Bleistift
21,1 x 26,6 aus SK 54, Bl.-Nr.1843
H.-Archiv

B 35 recto: Entwurfsskizze
verso: Aktstudien
Bleistift auf kariertem Papier
22,5 x 17,6
Nachlaß-Nr.K 55
H.-Archiv

B 36 Zwei Studien zur Dogge
Schwarze Feder über Bleistift
29,7 x 21,1
H.-Archiv
Lit.: B.Sattler, Abb.S.598
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.53
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.157

(b) Vorzeichnungen zu unausgeführten Brunnen

B 37-51

B 37-39 Pissende-Putten Brunnen

Durch Wittstock gegen 1870 datiert.

Lit.: Wittstock 1977, S.62

B 37 Entwurf mit Grundriß und Detailstudie
Schwarze Feder über Bleistift
25,7 x 17,8
Nachlaß-Nr.26
H.-Archiv
Lit.: Wittstock, Abb.40

B 38 Entwurf mit zwei Varianten
Schwarze Feder über Bleistift, laviert
17,4 x 17,8
Nachlaß-Nr.761
H.-Archiv

B 39 Studie zum Brunnenaufsatz
Schwarze Feder über Bleistift
9,4 x 7,2
Privatbesitz

B 40-43 Leda Brunnen

Für Conrad Fiedlers Schwager konzipiert.
Durch B.Sattler und Wittstock auf 1871/72 datiert.
Lit.: B.Sattler, S.116, 120-121
Wittstock, 1977, S.62, Anm.264

B 40 Entwurf
Schwarze Feder über Bleistift
21,7 x 22,4
Nachlaß-Nr.23
H.-Archiv
Lit.: Wittstock 1977, Abb.41
B.Sattler, Abb.S.55

B 41 Entwurf
Bez. o. r.: "Ledabrunnen"
Schwarze Feder über Bleistift
12,6 x 20,1
Nachlaß-Nr.520
H.-Archiv

B 42 Entwurf
Schwarze Feder
12,8 x 14,1
Privatbesitz

B 43 recto: Entwurf zum Leda Brunnen
verso: Bacchanten Brunnen
Bleistift
22,5 x 28,3
Nachlaß-Nr.762
H.-Archiv

- B 44 Bacchanten Brunnen
Entwurf mit Detailstudie für Conrad Fiedlers Schwager
Durch B 43 verso auf 1871/72 datiert
Bleistift
14,6 x 22,8
Nachlaß-Nr.766
H.-Archiv
- B 45 Zwei Skizzen zu einer Brunnenanlage mit weiblicher
Nischenfigur
Vermutlich für eine von Heilmeyer auf 1888 datierte
Brunnenanlage
Bleistift
22 x 28,5
Nachlaß-Nr.529
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.41
- B 46 Zwei Studien zu einem Wandbrunnen mit männlicher
Nischenfigur
Vermutlich um 1890
Bleistift
20,3 x 26,1
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1928 : 92
- B 47 Rundtempel mit Venus
Brunnenskizze
Durch SK 29 in die Zeit um 1892 datierbar
Schwarze Feder über Bleistift
21 x 33,2
Nachlaß-Nr.533
Privatbesitz
Lit.: B.Sattler, Abb.S.351
vgl.: SK 29, Bl.-Nr.1524-1525 verso

- B 48 Puttenbrunnen
Skizze
um 1900 (?)
Bleistift
14,4 x 19,1
Nachlaß-Nr. 539
Privatbesitz
- B 49 Wandbrunnen
Skizze
Durch SK 50 zwischen 1906-10 datierbar
Bleistift
19,2 x 14,3
Nachlaß-Nr. 519
Privatbesitz
vgl.: SK 50
- B 50 Narzißbrunnen für Baronin von Stumm
Skizze
10. Jan. 1907 lt. Briefdatum der Rückseite
Bleistift
14,3 x 22,2
Nachlaß-Nr. 648
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S. 42
vgl.: Kat.-Nr. V 98
- B 51 recto: Brunnen mit drei Rundbogen
verso: Variante
Durch SK 57 auf 1915 datiert
Bleistift auf kariertem Papier
10,3 x 16,8
H.-Archiv
vgl.: SK 57

2. Denkmäler

(a) Vorzeichnungen zu ausgeführten Werken

D 1-7

D 1-6 Denkmal Josef Joachim, Berlin

Durch Heilmeyer auf 1908-13 datiert.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.36, 42, Tafel 88-90
B.Sattler, S.591, Anm.442

vgl.: Kat.-Nr. R 89

D 1 Entwurf zur I. Fassung
1909

Bez. o.: "Kgl. Hochschule für Musik Berlin Joachim-Denkmal"

Dat. u. r.: "München im April 1909"

Schwarze Feder über Bleistift

60,2 x 41,8

H.-Archiv

D 2 Skizze zur Endfassung
Nach 1909-13

Feder über Blaustift

25,1 x 20,3

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.69
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.153

D 3 Skizze zur Endfassung
Bleistift

10,3 x 12,7

Nachlaß-Nr.818

H.-Archiv

vgl.: SK 46

- D 4 Skizze mit zwei Einzelstudien des rechten Engels
Bleistift, Einzelstudien mit schwarzer Feder über-
gangen
20,3 x 12,5
Nachlaß-Nr.819
H.-Archiv
- D 5 recto: Studie zum linken Engel
Blaustift
verso: Reliefornameant
Schwarze Feder über Bleistift
20,3 x 12,5
Nachlaß-Nr.820
H.-Archiv
- D 6 Skizze zum Denkmal
Bleistift
13,8 x 9
H.-Archiv
- D 7 Büste des Bürgermeisters Burchard von Hamburg
Entwurf
Durch Heilmeyer auf 1914 datiert
Bez. u. r. von fremder Hand: "Prof. Adolf Hildebrand"
Bleistift
14,4 x 15,6
Hamburg, Kunsthalle
Inv.-Nr.1955/26
Lit.: Heilmeyer 1922, S.27, Tafel 51

(b) Vorzeichnungen zu unausgeführten Denkmälern D_8-34

- D 8 König Ludwig II. Denkmal in München
 Skizze
 Durch Heilmeyer auf 1884 datiert
 Bez. u. r.: "König Ludwig II. Denkmal hinter dem
 Deutschen Museum"
 Bleistift
 28,2 x 26,9
 Nachlaß-Nr.827
 H.-Archiv
 Lit.: Heilmeyer 1922, S.41
 D.Sattler, S.42
- D 9 recto: Denkmal mit Büste und zwei Engeln
 verso: Varianten und weiblicher Akt
 Durch SK 2o auf die Zeit um 1888-89 datiert
 Bleistift
 22,9 x 17,8
 Nachlaß-Nr.844
 H.-Archiv
 vgl.: SK 2o, Bl.-Nr.1735-1738
- D 1o-13 Denkmal mit Obelisk
- Vermutlich 1888-1892 entstanden.
vgl.: SK 29, Bl.-Nr.1531 verso-1532, 1538, 154o
 Kat.-Nr. V 84 verso
- D 1o Ein Entwurf und neun Studien
 Bleistift, Entwurf mit schwarzer Feder übergangen
 43,2 x 27
 Nachlaß-Nr.18
 H.-Archiv
 Lit.: B.Sattler, Abb.S.347
 Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.21
 Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.131

- D 11 Entwurf
Schwarze Feder über Bleistift
30,2 x 21
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.3
- D 12 3 Bl.: Denkmal mit Obelisk
Bleistift, 1 Bl. mit schwarzer Feder übergangen
33,2 x 21,2
Nachlaß-Nr.756
H.-Archiv
- D 13 recto: Skizze zum Denkmal
verso: Fensterarchitektur
Schwarze Feder
18 x 11,3
Nachlaß-Nr.757
H.-Archiv
- D 14 Nationaldenkmal Wilhelm I., Berlin
Entwurf
Durch Heilmeyer auf 1888/89 datiert
Bleistift
22 x 28,5
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, S.42-45
Heilmeyer 1922, S.43, Tafel 60
vgl.: SK 17
SK 20, Bl.-Nr.1747 verso, 1763-1765
- D 15 Entwurf zu D 14
Bleistift
22,5 x 35,9
H.-Archiv

- D 16 Siegesdenkmal für Krieg von 1870, Berlin
Entwurf
Durch D. Sattler auf 1888-91 datiert
Schwarze Feder
22 x 28
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, S.45
B.Sattler, Abb.S.355
Bäumler, Abb.34
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.49
- D 17 Sechs Skizzen zu D 16
Schwarze Feder
22 x 14,2
H.-Archiv
- D 18 oben: Siegesdenkmal für Krieg von 1870, Berlin
unten:Denkmal für Haydn, Mozart und Beethoven, Berlin
Bleistift
42 x 33
H.-Archiv
- D 19 Denkmal für Haydn, Mozart und Beethoven in Berlin
Entwurf
Durch D. u. B. Sattler auf 1890-92 datiert
Schwarze Feder über Bleistift, koloriert mit Weiß-
höhung
39,9 x 54,5
Hildebrand-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.41
D.Sattler, S.42
B.Sattler, S.385
vgl.: SK 26,BI.-Nr.1572 verso
SK 27
- D 20 vgl.: Skizzen zu D 19
Bleistift
22 x 14,2

Nachlaß-Nr.552-555

H.-Archiv

D 21-22 Bismarckturm am Starnberger See

Durch Heilmeyer und D.Sattler auf 1892 datiert.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.43

D.Sattler, S.48

B.Sattler, S.426

Vgl.: SK 26, Bl.-Nr.1577 verso

SK 28, Bl.-Nr.1376-87

SK 29, Bl.-Nr.1554 verso

Kat.-Nr. B 13 verso

D 21 Entwurf zur I. Fassung

Braune Feder über Bleistift

31,9 x 21,2

Privatbesitz

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.5o

D 22 Entwurf zur II. Fassung

Schwarze Feder über Bleistift

18,7 x 23,6

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler,Bl.-Nr.2o

D 23 Buchdeckelentwurf für Richard Wagner

1895

Bez. und dat.: "Richard Wagner - 18 Chamberlain 95 -
Buchdeckel"

Schwarze Feder über Bleistift auf Pergament

35,9 x 27,6

Nachlaß-Nr.786

H.-Archiv

D 24 Brahms-Denkmal, Meiningen

Entwurf

1898-1899 (?)

Bez. u. l.: "Brahms Monument Meiningen"

Blaue Feder über Bleistift

49,5 x 74,5

H.-Archiv

D 25 Denkmal für Johann Strauß in Wien

Skizze

Durch D.Sattler auf 1906 datiert

Bez. u. M.: "für Strauß in Wien Denkmalskizze"

Bleistift

21 x 33

Nachlaß-Nr. 775

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.41

D.Sattler, S.58

D 26 Skizze zu D 25

Rötrel

13,8 x 19,8

Nachlaß-Nr. 776

H.-Archiv

D 27-32 Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. in Berlin

Durch B.Sattler auf 1912 datierbar.

Lit.: B.Sattler, S.609-610

D 27 Skizze zur I. Fassung

Schwarze Feder über Bleistift

22,4 x 28,3

Nachlaß-Nr. 768

H.-Archiv

D 28 recto: Skizzen zur I. Fassung

verso: Variante

Bleistift

22,4 x 28,3

H.-Archiv

- D 29 Skizze und eine Reiterstudie zur I. Fassung
Bleistift, Studie in schwarzer Feder
22,4 x 28,3
H.-Archiv
- D 30 Frontalskizze zur I. Fassung
Schwarze Feder über Bleistift auf liniertem Papier
21,1 x 13,5
Nachlaß-Nr.770
H.-Archiv
- D 31 Skizze zur II. Fassung
Bleistift
22,5 x 14,2
Nachlaß-Nr.810
H.-Archiv
Ausst.München 1979 mit Abb.
- D 32 2 Bl.: Varianten zur II. Fassung
Bleistift, ein Bl. mit schwarzer Feder übergegangen
22,5 x 28,2
Nachlaß-Nr.769
H.-Archiv
- D 33 Gedenktafel für Dr. Lehmann
4 Bl.: Entwürfe
um 1915 (?)
Bleistift auf Pergamentpapier
26,5 x 24
Nachlaß-Nr.831 a-d
H.-Archiv
- D 34 Kriegerdenkmal
2 Bl.: Entwürfe
Durch D.Sattler auf die Zeit nach 1914 datiert
Bleistift

25,2 x 19,8

Nachlaß-Nr.829-830

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, S.67

3. Gräber

(a) Vorzeichnungen zu ausgeführten Werken

G 1-17

G 1 Grabmäler Hillebrand und Homberger
Entwurf
Durch Heilmeyer zwischen 1885-1893 datiert
Bleistift
36,4 x 47,5
Nachlaß-Nr.766 a
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.36

G 2 Grabmal Heinrich Homberger
Entwurf
Durch Heilmeyer auf 1893 datiert
Schwarze und braune Feder über Bleistift
36,6 x 49
Nachlaß-Nr.772
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.36

G 3-8 Röhre-Grabmal

Durch Wittstock in die Zeit vor 1892-1893 und von Heilmeyer auf 1896 datiert, demnach zwischen vor 1892-1896.

Lit.: J.Wittstock, "Das Röhre-Grabmal", in: Jb.d.Bayr.
Denkmalpflege, 1975, Bd.29, S.157ff.
Heilmeyer 1922, S.36, Tafel 56
B.Sattler, S.401

vgl.: SK 24, Bl.-Nr.1781 verso - 1782

- G 3 Entwurf
 Schwarze Feder,aquarelliert
 75,3 x 49,4
 H.-Archiv
 Lit.: Wittstock 1975, Abb.7
- G 4 Skizze zur I. Fassung mit Relief des Hl. Martin
 Schwarze Feder über Bleistift
 19,2 x 14,3
 Nachlaß-Nr.789
 H.-Archiv
 Lit.: Wittstock 1975, Abb.3
 vgl.: Kat.-Nr. R 8o
- G 5 Skizze zur I. Fassung
 Schwarze Feder über Bleistift
 19,8 x 12,6
 Nachlaß-Nr.79o
 H.-Archiv
- G 6 Skizze zur I. Fassung
 Schwarze Feder über Bleistift
 21,9 x 14,3
 Nachlaß-Nr.791
 H.-Archiv
- G 7 Skizze zur I. Fassung
 Bleistift
 17,8 x 11,2
 Nachlaß-Nr.792
 H.-Archiv
 Lit.: Wittstock 1975, Abb.4
- G 8 Skizze zur I. Fassung
 Bleistift
 21,1 x 13,6

Nachlaß-Nr.793

H.-Archiv

Lit.: Wittstock 1975, Abb.6

G 9-10 Grabmal für Conrad Fiedler

Durch Heilmeyer auf 1896 datiert.

Lit.: Heilmeyer 1922, S.37, Tafel 64

vgl.: SK 26, Bl.-Nr.1567

SK 30

G 9 Skizzen zum Grabmal

Schwarze Feder

20,3 x 12,7

Nachlaß-Nr.779

H.-Archiv

G 10 Studien zum Grabmal

Blaustift über Bleistift

35,9 x 33

Nachlaß-Nr.811

H.-Archiv

G 11 recto: Skizzen zum Grab für Hans von Bülow

verso: Zwei geflügelte Gestalten

Durch Heilmeyer auf 1896 datiert

Bleistift

20,9 x 32,8

München, Graphische Sammlung

Inv.-Nr.1934 : 19

Lit.: Heilmeyer 1922, S.36, Tafel 64

G 12 Grabmal der Kaiserin Friedrich, Cronberg

Skizze mit Porträtrelief

Durch Heilmeyer auf 1902-03 datiert

Bleistift

32,1 x 22

Nachlaß-Nr.808

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.37, Tafel 38

vgl.: SK 30

Kat.-Nr. R 44-48

G 13-16 Grabstätte Schnitzler in Mecklenburg

Durch D.Sattler und Heilmeyer auf 1906-08 datiert

Lit.: Heilmeyer 1922, S.37

D.Sattler, S.58

G 13 Skizze zum Grabrelief

Bleistift

22,6 x 28,2

Nachlaß-Nr.682

H.-Archiv

G 14 Skizze zum Sarkophag

Schwarze Feder über Bleistift

10 x 15,7

Nachlaß-Nr.783

H.-Archiv

G 15 Skizze zum Sarkophag

Bleistift

33 x 47

Nachlaß-Nr.784

H.-Archiv

G 16 Grabrelief

Variante zum Grab Schnitzler

Bleistift

16,5 x 20,9

H.-Archiv

G 17 Wandgrabmal Fürst Georg Radali, Heidelberg

Skizze

1911

Dat. u. r.: "1911"

Schwarze und braune Feder, Blaustift über Bleistift
14,2 x 11,5

Bremen, Kunsthalle
Inv.-Nr. 55/501

Lit.: Heilmeyer 1922, S. 37, Tafel 71
D. Sattler, S. 52

Ausst. Bremen 1962, Kat.-Nr. 156

(b) Vorzeichnungen zu unausgeführten Gräbern

G 18-31

- G 18 Entwurf zu einem Sarkophag
Durch SK 17 auf 1887/88 datiert
Bleistift
24,5 x 37,2
Privatbesitz
vgl.: SK 17
- G 19 Entwurf zu einem Sarkophag
Durch SK 17 auf 1887/88 datiert
Bleistift
24,2 x 25,7
Privatbesitz
vgl.: SK 17
- G 20 Grabmal mit weiblicher Büste
80er Jahre (?)
Schwarze Feder über Bleistift
20 x 12,5
Nachlaß-Nr. K 26
H.-Archiv
- G 21 2 Bl. zu einem Grabmal mit einer weiblichen Büste
Durch SK 24 auf die Zeit nach 1887 datiert
Bleistift
10,8 x 16,8

Nachlaß-Nr. 780 u. 781

H.-Archiv

vgl.: SK 24, Bl.-Nr. 1780

G 22 Grabentwürfe für den Krieg von 1870

Durch SK 28 auf 1892 datiert

Schwarze Feder über Bleistift

20,9 x 33,2

Nachlaß-Nr. 751

H.-Archiv

vgl.: SK 28, Bl.-Nr. 1388

G 23 Grabentwurf für den Krieg von 1870 - Variante zu G 22

Schwarze Feder über Bleistift

25,8 x 19

Nachlaß-Nr. 755

H.-Archiv

G 24 Grabmal eines Fabrikanten

Skizze

Durch Heilmeyer auf 1895 datiert

Bleistift

21,3 x 36

Nachlaß-Nr. 778

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S. 41, Tafel 62

G 25 Variante zu G 24

Bleistift

36 x 20,8

Nachlaß-Nr. 777

H.-Archiv

G 26 Entwurf einer Grabamphore

Um 1907 (?)

Rötel

35 x 21,7

Privatbesitz

G 27-29 Sarkophag für Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen

Durch B.Sattler gegen 1914 datierbar.

Lit.: B.Sattler, S.627, Anm.473

G 27 Skizze zum Sarkophag

Bleistift

16 x 30,8

Nachlaß-Nr.759

H.-Archiv

G 28 Skizze zum Sarkophag

Bleistift

20,3 x 25,5

H.-Archiv

G 29 Studien zum Sarkophag

Schwarze Feder auf kariertem Papier

28,5 x 22,5

Nachlaß-Nr.758

H.-Archiv

G 30 Entwürfe zu Soldatengräbern

Durch D.Sattler auf 1916 datiert

Bleistift

29 x 19,2

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, S.67, Bl.-Nr.106

G 31 Entwurf zu einem Kriegermausoleum

Durch D.Sattler auf 1917/18 datiert

Bez. u. M.: "Kriegerdenkmal", sign. u. r.: "A.H."

Kohle, weiß gehöht

ca. 48 x 61,3

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, S.67

4. Bauprojekte

Vorzeichnungen zu unausgeführten Bauten .

BA 1-30

BA 1 Kloster Schluchten in Tyrol

Entwurf

Durch D.Sattler auf 1878/79 datiert

Bez. o. r.: "Kloster Schluchten in Tyrol. Phantasie-
project"

Bleistift

21,1 x 28

Privatbesitz

Lit.: D.Sattler, S.41, Bl.-Nr.1

BA 2-4 Wohnhaus für Conrad Fiedler, Tegernsee

Durch D.Sattler auf 1875-85 datiert.

Lit.: D.Sattler, S.41

BA 2 Entwurf

Schwarze Feder über Bleistift, laviert

40,5 x 30,9

Nachlaß-Nr.2155

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.4

BA 3 Entwurf

Schwarze Feder über Bleistift

17 x 25,5

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.6

BA 4 Entwurf

Bez. o. M.: "II. Project"

Braune Feder über Bleistift, laviert

22 x 20

Privatbesitz

- BA 5 Entwurf zu einem Torbogen von Putten gerahmt
80er Jahre
Schwarze Feder über Bleistift
51,2 x 38,2
Nachlaß-Nr.717
H.-Archiv
- BA 6 Ruderklubhaus, England
Entwurf
Durch Heilmeyer auf 1895 datiert
Schwarze Feder über Bleistift, laviert
22,6 x 28,2
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, S.48, Bl.-Nr.21
Heilmeyer 1922, S.43
- BA 7 Entwurf zu einem Gartentempel
Durch D.Sattler auf 1897 datiert
Schwarze Feder, Blaustift auf kariertem Papier
19,1 x 27,5
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, S.48, Bl.-Nr.22
- BA 8 Projekt an Stelle des Friedensengels, München
Entwurf mit Pavillon
Durch Heilmeyer auf 1897 datiert
Braune Feder über Bleistift, laviert
22,9 x 37,1
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.43
D.Sattler, S.49, Bl.-Nr.23
- BA 9 Entwurf ohne Pavillon, Variante zu BA 8
Schwarze Feder über Bleistift
26,9 x 42
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.24

BA 10 Restaurant am Starnberger See

Entwurf

Durch D.Sattler auf 1898 datiert

Bleistift

22,6 x 28,3

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.43

D.Sattler, S.52, Bl.-Nr.35

BA 11 Palastfassade mit Auffahrtsrampe

Um 1900 (?)

Schwarze Feder auf kariertem Papier

14,3 x 22,1

Privatbesitz

Lit.: B.Sattler, Abb.S.471

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.22

BA 12 Italienischer Bauernhof

Um 1900 (?)

Schwarze Feder

Maße unbekannt

Nur durch eine Abbildung bei B.Sattler überliefert

Lit.: B.Sattler, Abb.S.478

Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.62

BA 13-15 Bibliothekbau Worms

Durch Briefstelle 26 und D.Sattler auf 1901-04 datierbar.

Lit.: D.Sattler, S.53

BA 13 Entwurf zur I. Fassung

Schwarze Feder über Bleistift

11,4 x 17,9

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.40

- BA 14 Entwurf zur II. Fassung
Bleistift auf Pergament
37,6 x 27,5
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.41
- BA 15 Entwurf des Inneren
Bleistift
33,1 x 21
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.42
- BA 16 Kamin für Forte dei Marmi
2 Bl.: Entwürfe
Durch SK 44 nach 1902 datiert
Buntstifte in Blau und Braun über Bleistift auf
liniertem Papier
21,4 x 33
Nachlaß-Nr.872-873
H.-Archiv
vgl.: SK 44
- BA 17 Schackgalerie und Preußische Gesandtschaft
Entwurf zur I. Fassung
Durch D.Sattler u. Heilmeyer, sowie Briefstelle 26
von 1904 in die Zeit zwischen 1903-07 datierbar
Bleistift
27,7 x 32,1
Privatbesitz
Lit.: Heilmeyer 1922, S.43
Bäumler, Abb.35
D.Sattler, S.53-54
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.66
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.152
- BA 18 Entwurf zur II. Fassung - der Schackgalerie und
Preußischen Gesandtschaft
Schwarze Feder, laviert
22,1 x 40,8

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.45

BA 19 Deutsches Museum München

2 Bl.: Entwürfe

Durch D.Sattler auf 1905 datiert

Bleistift

ca. 22,6 x 28,5

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, S.56, Bl.-Nr.52-53

BA 20 Badeanlage für Graf Pappenheim, Ungarn

Entwurf

Durch Heilmeyer und Briefstelle 28 in die Zeit
zwischen 1905-08 datierbar

Aquarell

20 x 38,3

H.-Archiv

Lit.: Heilmeyer 1922, S.43, Tafel 115
D.Sattler, S.57, Bl.-Nr.54

BA 21 Variante zu BA 20

Aquarell

28,8 x 33,6

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.55

BA 22 Säule am Schillerplatz, München

Entwurf

Durch D.Sattler auf 1906 datiert

Bleistift

26,3 x 32,4

Nachlaß-Nr.801

H.-Archiv

Lit.: D.Sattler, S.58, Bl.-Nr.58

vgl.: SK 43

BA 23 recto: Variierende Skizzen zu BA 22
verso: Varianten
Bleistift
42 x 33
Privatbesitz

BA 24 Kuppelbau für eine Quellfassung
Entwurf
Durch Heilmeyer auf 1909 datiert
Bleistift
26,9 x 32,5
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.43
D.Sattler, S.60, Bl.-Nr.68

BA 25 Marées-Museum in München
Entwurf
Durch D.Sattler und Heilmeyer auf die Zeit zwischen
1909-12 datiert
Schwarze Feder über Bleistift
30,2 x 19,3
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.43
D.Sattler, S.60, Bl.-Nr.73

BA 26-28 Wiener Theater für Mozart

Durch D.Sattler und Heilmeyer auf 1912-18 datiert.
Lit.: Heilmeyer 1922, S.43
D.Sattler, S.64
B.Sattler, S.663

BA 26 Entwurf zum Theater
Schwarze Feder über Bleistift
21,5 x 34
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.86

- BA 27 Entwurf zum Theater
Schwarze Feder über Bleistift
21,1 x 33
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.87
- BA 28 Entwurf zum Theater
Schwarze Feder über Bleistift
26 x 41
H.-Archiv
Lit.: D.Sattler, Bl.-Nr.88
- BA 29 Hildebrand-Landhaus an der Isar
Durch Heilmeyer und D.Sattler auf 1915/16 datiert
Bleistift
19 x 27
H.-Archiv
Lit.: Heilmeyer 1922, S.43
D.Sattler, S.66, Bl.-Nr.99
B.Sattler, S.636
- BA 30 Südlicher Abschluß des Armeemuseum-Parterres in
München
Entwurf einer Brunnenanlage
Durch Briefstelle 38 auf 1919 datierbar
Schwarze Feder über Bleistift
48 x 64,2
Ost-Berlin, Kupferstichkabinett
Ausst.Florenz 1961, Kat.-Nr.61
Ausst.Bremen 1962, Kat.-Nr.151

III. SKIZZENBÜCHER

SK 1-57

- SK 1 Skizzenbuch von 1865 - Studium in Nürnberg
(mit Tagebuch)
Auf dem Deckel eigenhändige Aufschrift:
"Adolf 1865", innen: "Tagebuch Oktob. 1865"
71 Blatt
Bleistift
16,1 x 10,3
H.-Archiv
Briefstelle 1
Gewandstudien, Porträts, Arm- und Beinstudien,
Skizzen von Landschaft, Astwerk und Blättern,
Pferdekopfstudien
- SK 2 Skizzenbuch von 1866 - Studium in München
Bez. und dat. auf Bl.-Nr.1090: "Salzburg sep.66"
20 Blatt, numeriert von Nr.1090-1110
Bleistift, Feder
15,9 x 26,2
Nachlaß-Nr.SK 3
H.-Archiv
Porträt der Mutter von Frau Nägeli, Köpfe, Einzel-
figuren, Brunnen, Landschaftsskizzen, Ansicht von
Salzburg
- SK 3 Skizzenbuch von 1867 - 1. Italienaufenthalt mit
Zumbusch
Beschriftet und dat. auf Bl.-Nr.1033 verso:
"Vatikan Rom I/67"
57 Blatt, numeriert von Nr.1033-1089
Bleistift, braune Feder
17,3 x 27,2
Nachlaß-Nr.SK 2
H.-Archiv
Lit.: H. Jugenderinnerungen, in: Bock 1969, S.475
vgl.: Briefstelle 2

Antikennachzeichnungen im Vatikan und Lateran,
Zeichnungen von Grottesken, Puttenfriesen, mytho-
logischen Szenen und Einzelfiguren

- SK 4 Skizzenbuch von 1867 - 1. Italienreise mit Zumbusch
Im Zeichenstil der römischen Antikennachzeichnungen
mit SK 3 verwandt und wie dieses auf 1867 datier-
bar. Von fremder Hand im vorderen Innendeckel auf
diese Zeit datiert.
30 Blatt, numeriert von Nr.1001-1031
Bleistift, braune Feder
17,3 x 27,2
Nachlaß-Nr. SK 1
H.-Archiv
Antikennachzeichnungen in Rom, Detailstudien von
Knochen, Auge, Nase, Mund, Hand
- SK 5 Skizzenbuch von 1867 - 1. Italienaufenthalt
Beschriftet und dat. auf Bl.-Nr.1148: "Neapel S.Luci
2/67"
47 Blatt, numeriert von Nr.1147-1194
Bleistift, Feder
15,3 x 23,9
Nachlaß-Nr. SK 5
H.-Archiv
Antikenstudien in Rom, Neapel, Villa Borghese,
S.Popolo
- SK 6 Skizzenbuch von 1867 - 1. Italienaufenthalt
Beschriftet und dat. auf Bl.-Nr.1112: "Vatikan Rom
35 Blatt, numeriert von Nr.1111-1146
Bleistift, Feder
17,3 x 27,2
Nachlaß-Nr. SK 4
H.-Archiv
Antikennachzeichnungen in Rom und Neapel

- SK 7 Skizzenbuch von 1867 - 1. Italiaaufenthalt
Beschriftet und dat. auf Bl.-Nr.1233 verso:
"Neapel 67"
33 Blatt, numeriert von Nr.1231-1264
Bleistift, Feder
11,1 x 18
Nachlaß-Nr. SK 7
H.-Archiv
Antikenstudien Neapel, Landschaftsskizzen:
Albaner Berge, Porträts von "Tietz", vom "Padrone"
und von "Benedetto"
- SK 8 Skizzenbuch von 1867/68 - 1. Italiaufenthalt
Datiert auf Bl.-Nr.1230: "67"
35 Blatt, numeriert von Nr.1195-1230
Bleistift
9,5 x 15
Nachlaß-Nr. SK 6
H.-Archiv
Studien nach Landschaft, Akte, Segelboote, Porträts,
Kleinkinder, musizierende Engel, Architekturskizzen
- SK 9 Skizzenbuch um 1868 - 1. Italiaufenthalt
Im Zeichenstil verwandt mit SK 8 und demnach gleich-
zeitig datierbar. Von fremder Hand bezeichnet:
"Wahrscheinlich Sommer 68"
32 Blatt, numeriert von Nr.1265-1297
Bleistift
11,2 x 17,8
Nachlaß-Nr. SK 8
H.-Archiv
Studien nach Lucca della Robbia, Architekturstudien
Bologna, Akte, musizierende Engel, Albanerberge,
weibliches Porträt
- SK 10 Skizzenbuch von 1872 mit Tagebuch - Dalmatienreise
mit Conrad Fiedler
Durch B.Sattler im vorderen Innendeckel auf 1872
z.Z. der Dalmatienreise mit Fiedler datiert. Dafür
spricht die Skizze eines Bauern in dalmatischer Tracht,
sowie H.'s Tagebucheintragen, in denen sich der Ver-
weis auf "27.Aug.72" findet.

29 Blatt

Bleistift, Feder

8,5 x 14,1

Nachlaß-Nr. SK 35

H.-Archiv

Bauer in dalmatischer Tracht, Aktzeichnungen, Brunne-
schale von 2 Atlanten getragen, Putto auf Delphin re-
tend

- SK 11 Skizzenbuch um 1872 mit verschiedenen Eintragungen,
Adressen, Rechnungen von Hildebrands Hand - 2. Italie
aufenthalt

Die Briefe geben Auskunft, daß sich H. zu einem wei-
teren Italienaufenthalt entschloß, um Anregungen für
den "Trinkenden Knaben" und den "Schlafenden Hirten-
knaben", den Heilmeyer auf 1872/73 datiert, zu be-
kommen. Die Reise führte über Venedig (s. Adressen).

13 Blatt mit Zeichnungen

Bleistift

12,5 x 7,1

Nachlaß-Nr. SK 45

H.-Archiv

Studien zum "Schlafenden Hirtenknaben", Nachzeichnung
nach Grotosken und Putten, Adressen in Venedig

- SK 12 Skizzenbuch von 1873

Dat. auf dem vorderen Innendeckel: "Chor 6/IX 73"

7 Blatt, numeriert von Nr. 1338-1345

Bleistift, Feder

13,7 x 8,1

Nachlaß-Nr. SK 11

H.-Archiv

Aktzeichnungen, Kopf im Profil

- SK 13 Skizzenbuch von 1873

Auf Bl.-Nr. 1303 verso findet sich in einem Briefent-
wurf ein Hinweis auf eine Ausstellung in Wien. Es
kann sich nur um die Wiener Weltausstellung von 1873
handeln, auf der H. erstmalig ausstellte.

20 Blatt, numeriert von Nr. 1288-1308

Bleistift, Feder

10,1 x 15,5

Nachlaß-Nr. SK 9

H.-Archiv

Studie zum "Trinkenden Knaben", Entwurf zu "Adam und Eva", Aktzeichnungen, musizierende Engel

SK 14 Kalendernotizbuch als Skizzenbuch verwandt - um 1873

Die Wiener Adressen lassen vermuten, daß H. dies Notizbuch während seines Wienaufenthaltes 1873 benutzte

12 Blatt mit Zeichnungen

Bleistift

13,5 x 7,2

Nachlaß-Nr. SK 49

H.-Archiv

Architekturskizzen

SK 15 Skizzenbuch von Hans v. Marées und Adolf v. Hildebrand

Zur Zeit der Neapler Fresken 1873 begonnen und von H. in Florenz 1877 weiterbenutzt, denn er erwähnt gegenüber Fiedler im Dezember 77 ein Weihnachtspferd für Dedi (s. Briefwechsel m. Fiedler, S.102).

31 Blatt, numeriert von Nr.1878-1909

Bleistift, braune Feder

22,9 x 29,4

Nachlaß-Nr. SK 32

Wuppertal, Von-der-Heydt Museum

von Hildebrand: Bl.-Nr.1884 verso, Männlicher Akt mit hinter dem Kopf verschränkter Rechten;
Bl.-Nr.1894 verso, Weiblicher Rückenakt;
Bl.-Nr.1888 verso, Weihnachtspferd für Dedi - Pferdeeinzelstudien;
Bl.-Nr.1889 recto, Weihnachtspferd für Dedi - Maßstabszeichnung von Pferd und Reiter

SK 16 Skizzenbuch von 1887/88

Durch eine Einzelstudie zum Bogenschützen (s. Kat.-Nr. R 12-30) auf 1887/88 datierbar

29 Blatt, numeriert von Nr.1309-1338

Bleistift

11,8 x 18,8

Nachlaß-Nr. SK 10

H.-Archiv

Einzelstudie zum "Bogenschützen", Studie zum "Parisurteil", Aktzeichnungen, Porträts, Architekturzeichnungen

SK 17 Skizzenbuch von 1887/88 - Griechenlandreise

Durch Skizzen zum Bogenschützenrelief (R 12-30) auf 1887/88 datierbar. Vermutlich teilweise während der 1887 stattgefundenen Griechenlandreise mit Fiedler begonnen. Dafür sprechen die Nachzeichnungen griechischer Tempel. Von fremder Hand im vorderen Innendeckel auf 1887 datiert.

39 Blatt

Bleistift, Feder

11,8 x 19,2

Nachlaß-Nr. SK 51

H.-Archiv

Skizzen zu: Bogenschützenrelief, Nationaldenkmal Wilhelm I., Relief "Panischer Schrecken", Tritonenkampf, Skizzen zum Haus Fiedlers, Aktstudien, Nachzeichnungen griechischer Tempel

SK 18 Kalendernotizbuch von 1888, von Hildebrand als Skizzenbuch benutzt

16 Blatt, numeriert von Nr.1408-1424

Bleistift auf liniertem Papier

14,4 x 8,4

Nachlaß-Nr. SK 14

H.-Archiv

Studie zum Liebespaar, Architekturskizzen, Aktstudie eines stehenden Mannes, Akt mit Krug

SK 19 Skizzenbuch um 1888

Die Architekturskizzen mit SK 18 verwandt und vermutlich im gleichen Zeitraum entstanden

10 Blatt, numeriert von Nr.1855-1865

Bleistift

22,8 x 29,4

Nachlaß-Nr. SK 30

H.-Archiv

Arkitekturskizzen, Segelschiff, Giebelarchitektur,
Beinstudie, Kentaur, Liebesszene, Apfelbaumzweig

SK 20 Skizzenbuch um 1888/89

Durch die Skizzen zum Nationaldenkmal Wilhelm I.
und zu den Wasserspeiern vom Wittelsbacher Brunnen
auf 1888/89 datierbar

48 Blatt, numeriert von Nr.1733-1781

Bleistift, Feder

9,5 x 16,1

Nachlaß-Nr. SK 23

H.-Archiv

Skizzen zu: Nationaldenkmal Wilhelm I., Wittelsbacher
Brunnen (Wasserspeier); Reliefstudien, Grabstudien,
Porträts, 2 Männer einen dritten tragend, Studie
eines knienden, schlafenden Jünglings, Engel eine
Grabtafel haltend, junges Paar mit Putto

SK 21 Skizzenbuch um 1888/89

Im Zeichenstil, sowie der Skizzen zu einem Engel mit
Grabtafel, übereinstimmend mit SK 20 und demnach um
1888/89 datierbar. Von fremder Hand im vorderen Innen-
deckel beschriftet: "A. v. Hildebrand. Zeichenbuch
aus der florentiner Zeit ungefähr 1890 oder später."

11 Blatt, numeriert von Nr.1866-1877

Bleistift

30,1 x 24,2

Nachlaß-Nr. SK 31

H.-Archiv

Studien zu: Engel mit Grabtafel, Reiter, "Zusi als
Königin", männlicher Akt mit Stab und Helm

SK 22 Skizzenbuch von 1888/89 mit Notizen von Hildebrands
Hand

Durch die Profilstudie für die Büste Frau v. Stockhausen
auf 1888/89 datiert

30 Blatt

Bleistift

9 x 14,5

Nachlaß-Nr. SK 33

H.-Archiv

Profilstudien der alten Frau von Stockhausen, Aktstudien, Architekturskizzen

SK 23 Skizzenbuch um 1891 - Starnberger Zeit

Durch den Hinweis auf einem Einzelblatt zur Starnberger Fähre (Kat.-Nr. U 42) auf die Starnberger Zeit um 1891 datierbar

11 Blatt, numeriert von Nr.1813-1824

Bleistift auf kariertem Papier

10,2 x 7,8

Nachlaß-Nr. SK 26

H.-Archiv

Architektur- und Brunnenskizzen, Skizze zur Starnberger Fähre

SK 24 Skizzenbuch von 1887-1904 (?)

Die Skizze zu einer Figurengruppe mit Flötenspieler gehört zur Konzeption des Sgraffitto in Barbiella b. Florenz von 1887-1890 (vgl. U 105-106). Die Skizzen zum Röhregrab sprechen für eine Datierung auf 1892-1896 (vgl. G 3-8), die zum Wormser Brunnen (B 16-24) können frühestens 1904 entstanden sein. So ergibt sich ein Datierungszeitraum von 1887-1904. Von fremder Hand auf vorderem Innendeckel auf ca. 1910-1912 datiert.

30 Blatt, numeriert von Nr.1772-1802

Bleistift

11,2 x 16,5

Nachlaß-Nr. SK 24

H.-Archiv

Skizzen zu: Wormser Brunnen, Röhregrab, Figurengruppe mit Flötenspieler, Grabmal mit Büste

SK 25 Skizzenbuch von 1889-1896 oder später - mit Notizen von Hildebrands Hand

Die 2 Studien "Gebirgswasser" wurden als Kat.-Nr. V einzeln aufgeführt. Sie sind auf 1889 datiert. Das Denkmal Werner von Siemens datiert Heilmeyer zwischen

1896-1901. So ergibt sich ein Datierungszeitraum von 1889-1896 oder später. Von fremder Hand auf vorderem Innendeckel auf 1895 datiert.

30 Blatt

Bleistift

14 x 8,2

Nachlaß-Nr. SK 50

H.-Archiv

2 Studien zum Wittelsbacher Brunnen: Steinschleuderer "Gebirgswasser" gen., Skizze zum Denkmal Werner von Siemens, weibliche Gestalt sitzend mit aufgestütztem rechten Arm

SK 26 Skizzenbuch von 1890-1908

Aus einer Rechnung zwischen Bl.-Nr.1566 u. 1567 sind Datumshinweise auf 1894/95 zu ersehen. Die Skizzen zum Haydn-Mozart-Beethoven Denkmal von 1890-1892, zum Bismarckturm von 1892, zur Medaille des Wittelsbacher Brunnens vermutl. von 1895 nach Abschluß des Brunnens, zum Fiedlergrab von 1896 und zum Mendelssohn-Brunnen von 1906-08 ergeben eine Datierung auf 1890-1908.

16 Blatt, numeriert von Nr.1561-1577

Bleistift auf kariertem Papier

13 x 7,7

Nachlaß-Nr. SK 18

H.-Archiv

Skizzen zum Mendelssohn-Brunnen, Haus Hildebrand - München, Relief Junges Paar mit Putto, Fiedlergrab, Medaille Wittelsbacher Brunnen, Haydn-Mozart-Beethoven Denkmal, Bismarckturm

SK 27 Kalendernotizbuch von 1892, von Hildebrand als Skizzenbuch benutzt

25 Blatt

Bleistift auf liniertem Papier

13,5 x 8

H.-Archiv

Grundriß + Gesamtskizze zum Wittelsbacher Brunnen, Haydn-Mozart-Beethoven Denkmal, weiblicher Akt sitzend, Architekturskizzen

SK 28 Skizzenbuch von 1892

Durch Skizzen zum Bismarckturm auf 1892 datierbar
(vgl. Kat.-Nr. D 21 u. 22). Von fremder Hand auf
Bl.-Nr.1377 auf "91 od.92" datiert.

30 Blatt, numeriert von Nr.1377-1407

Bleistift, Feder auf liniertem Papier

16,7 x 10,7

Nachlaß-Nr. SK 13

H.-Archiv

Skizzen zum Bismarckturm, Architekturstudien

SK 29 Skizzenbuch um 1892

Wie SK 28 datierbar

37 Blatt, numeriert von Nr.1523-1560

Bleistift auf kariertem Papier

13,5 x 8

Nachlaß-Nr. SK 17

H.-Archiv

Skizzen zum Obeliskendenkmal, Brunnentempel mit
Mädchen mit Schleier, Bismarckturm

SK 30 Skizzenbuch von 1889-1904 oder später mit Notizen
von Hildebrands Hand

Die Skizzen zum Wittelsbacher Brunnen von 1889
zum Jenaer Brunnen von 1893/94, zum Grab Fiedlers
von 1896, zum Grab Kaiserin Friedrich von 1902/03 und
zum Wormser Brunnen von 1904-14 ergeben eine Datierung
zwischen 1889-1904 oder später.

48 Blatt

Bleistift, Feder auf liniertem Papier

19,9 x 15,1

Nachlaß-Nr. SK 104

H.-Archiv

Skizzen zu: Grab Fiedler, Wormser Brunnen, Grab
Kaiserin Friedrich in Cronberg, Jenaer Brunnen, Witt-
bacherbrunnen (Gebirgswasser)

- SK 31 Kalendernotizbuch von 1893, von Hildebrand als
Skizzenbuch benutzt

18 Blatt

Bleistift auf kariertem Papier

13 x 7,9

Nachlaß-Nr. SK 46

Architekturskizzen

- SK 32 Skizzenbuch von 1890-1907

Die Skizzen zum Relief "Genius und Lautenspieler"
zwischen 1890-1896 entstanden, zum Siemensgrab
von 1896-1901, zum Relief "Grablegung" von 1902/03
und den Skizzen zum Hubertusbrunnen von 1903-07 er-
geben eine Datierung zwischen 1890-1907. Von fremder
Hand auf vorderem Innendeckel auf 1896-98 datiert.

30 Blatt, numeriert von Nr.1346-1376

Bleistift

20,4 x 16,5

Nachlaß-Nr. SK 12

H.-Archiv

Skizzen zu ff. Werken: Siemensgrab, Relief "Genius
und Lautenspieler", Helmholtz-Grab, Relief "Grab-
legung", Hubertusbrunnen (Architekturskizzen)

- SK 33 Skizzenbuch um 1893/94 (kleines Notizbuch)

Durch Skizze zum Jenaer Brunnen auf 1893/94 datier-
bar

24 Blatt

Bleistift auf kariertem Papier

10,9 x 6,9

Nachlaß-Nr. SK 105

H.-Archiv

Skizze zum Jenaer Brunnen, Architekturskizzen

- SK 34 Skizzenbuch von 1890-1912

Die Skizzen zum Haus des Künstlers in München von
1897, zum Relief "Genius und Lautenspieler" von
1890-96, zum Straßburger Brunnen von 1897-1903,
zum Relief "Grablegung" von 1902/03 und zum Doggen-
brunnen von 1911-12 ergeben eine Datierung zwischen
1890-1912.

56 Blatt, numeriert von Nr.1425-1481

Bleistift auf kariertem Papier

13,9 x 8,6

Nachlaß-Nr. SK 15

H.-Archiv

Skizzen zum Hausbau Hildebrands - München, Studien zum Relief "Genius und Lautenspieler", Straßburger Brunnen, Doggenbrunnen, Relief "Grablegung"

SK 35 Skizzenbuch gegen 1901

Durch Heilmeyer wurde H.s Landhaus Forte dei Marmi auf 1901 datiert

35 Blatt

Bleistift, schwarze Kreide auf kariertem Papier

13,9 x 8,5

Nachlaß-Nr. SK 48

H.-Archiv

Skizzen zu Forte dei Marmi, Architekturskizzen

SK 36 Skizzenbuch von 1897-1902

Durch Skizzen zur Kunsthalle an der Binnenalster von 1897 und zum Kopf des Vater Rhein vom Straßburger Brunnen von 1897-1902 datierbar auf 1897-1902.

42 Blatt, numeriert von Nr.1578-1620

Bleistift

16,8 x 10,8

Nachlaß-Nr. SK 19

H.-Archiv

Skizzen zum Straßburger Brunnen (Kopf des Vater Rhein u. Gesamtanlage), Kunsthalle an der Binnenalster, Wittelsbacher Brunnen

SK 37 Skizzenbuch von 1897

Heilmeyer datiert das Landhaus Riedberg bei Partenkirchen auf 1897

11 Blatt, numeriert von Nr.1642-1653

Bleistift auf kariertem Papier

14,3 x 9,4

Nachlaß-Nr. SK 21

H.-Archiv

Studien zum Haus Riedberg, verschiedene Architektur-
skizzen

SK 38 Skizzenbuch von 1897-1911 oder später

Die Skizzen zum Straßburger Brunnen von 1897-1902,
zum Siegfried des Wormser Brunnens von 1901-13,
zum Projekt Forte dei Marmi von 1901 und zum
Salomonsohn-Brunnen ab 1911-15 ergeben einen
Datierungszeitraum von 1897-1911 oder später.
Von fremder Hand im vorderen Innendeckel auf
"ca 95 od. '96" datiert.

79 Blatt, numeriert von Nr.1654-1733

Bleistift, Feder auf kariertem Papier

20,7 x 16,6

Nachlaß-Nr. SK 22

H.-Archiv

Skizzen zu: Reichstagsurne, Straßburger Brunnen,
Salomonsohn-Brunnen, Siegfried vom Wormser Brunnen,
Forte dei Marmi

SK 39 Skizzenbuch von 1897-1913

Durch die Skizzen zum Haus Riedberg von 1897, zum
Straßburger Brunnen von 1897-1902 und zum Denkmal
Werner von Siemens von 1912-13 auf 1897-1913 datier-
bar.

40 Blatt, numeriert von Nr.1482-1522

Bleistift auf liniertem Papier

13,5 x 7,9

Nachlaß-Nr. SK 16

H.-Archiv

Skizzen zur Reichstagsurne, Haus Riedberg, Straß-
burger Brunnen, Denkmal Werner von Siemens, Ar-
chitekturskizzen

SK 40 Kalendernotizbuch von 1899, von Hildebrand als
Skizzenbuch verwandt

20 Blatt, numeriert von Nr.1621-1641

Bleistift auf kariertem Papier

15,1 x 8,4

Nachlaß-Nr. SK 20

H.-Archiv

Skizzen zum Wormser Brunnen, Wittelsbacher Brunnen
(Wasserspeier), Engel mit Fackel, Architekturskizzen

SK 41 Skizzenbuch um 1900 (?)

ca. 18 Blatt von Hildebrand, weitere von seinem
Schwiegersohn Carlo Sattler

16,5 x 12

Privatbesitz

Verschiedene Skizzen meist humoristischer Art von
H.; Landschaftsskizzen von Sattler

SK 42 Skizzenbuch von 1895-1915

Durch die Skizzen zu einem Denkmal mit Hirsch von
1895 (unausgeführt) und zum Salomonsohn-Brunnen von
1911-15 auf den Zeitraum von 1895-1915 datierbar.
Von fremder Hand auf vorderem Innendeckel mit dem
Vermerk "späte Zeit" versehen.

21 Blatt

Bleistift auf liniertem Papier

21 x 15,4

Nachlaß-Nr. SK 42

H.-Archiv

Skizzen zu: Denkmal Mannheim mit Hirsch, Salomonsohn-
Brunnen, Berlin Straßenanlagen, Relief mit Doppel-
porträt

SK 43 Skizzenbuch von 1901-1906

Durch die Skizzen für Forte dei Marmi von 1901 und
die Säule am Schillerplatz von 1906 in diesen Zeit-
raum datierbar.

20 Blatt

Bleistift

8,1 x 13,2

Nachlaß-Nr. SK 36

H.-Archiv

Skizzen zu: Atelier Forte dei Marmi, Säule am
Schillerplatz

SK 44 Skizzenbuch von 1902-1913 mit Notizen von Hildebrands Hand

Durch Skizzen zur "Grablegung" von 1902/03 und zum Reiterstandbild des Prinzregenten von 1903-13 auf den Zeitraum zwischen 1902-1913 datierbar.

31 Blatt

Bleistift auf liniertem Papier

16,9 x 11,5

Nachlaß-Nr. SK 34

H.-Archiv

Skizzen zu: Grablegung, Reiterstandbild Prinzregent - Maßstabszeichnung, Architekturskizzen

SK 45 Skizzenbuch von 1901-1913 oder später

Die Skizzen zum Siegfried des Wormser Brunnens von 1901-13, zum Hubertusbrunnen von 1903-07 und später, sowie zum Reiterstandbild Bismarcks von 1907-10 ergeben eine Datierung zwischen 1901-1913 oder später - aufgrund des jungen Jägers vom Hubertusbrunnen, der erst 1919 vollendet war.

36 Blatt

Bleistift auf kariertem Papier

16,8 x 10,2

Nachlaß-Nr. SK 103

H.-Archiv

Skizzen zu: Siegfried Worms, Reiterstandbild Bismarck, Hubertusbrunnen (Architektur, junger Jäger)

SK 46 Skizzenbuch von 1903-1913 mit Notizen von Hildebrands Hand

Durch Skizzen des Hubertusbrunnens von 1903-07 und Joachim-Denkmalen von 1909-13 auf die Zeit zwischen 1903-1913 datierbar.

16 Blatt

Bleistift auf liniertem Papier

14,9 x 9,2

Nachlaß-Nr. SK 102

H.-Archiv

Skizzen zu: Gebäude u. Grundriß des Hubertusbrunnens, Joachim-Denkmal, Architekturskizzen

SK 47 Skizzenbuch von 1901-1913

Datiert auf diesen Zeitraum durch Skizzen des Siegfried vom Wormser Brunnen. Auf dem ersten Blatt von fremder Hand datiert "1912 od. 1915".

30 Blatt

Bleistift auf kariertem Papier

13,8 x 9,2

Nachlaß-Nr. SK 101

H.-Archiv

Skizzen zu: Siegfried Wormser Brunnen, Hubertusbrunnen (kniender Hubertus)

SK 48 Skizzenbuch von 1903-1908

Durch Reiterstandbild Bismarck 1907, Preußische Gesandtschaft ca. 1903-1907 und Grab Schnitzler 1908 (durch Heilmeyer) läßt sich dies SK auf 1903-1908 datieren. Auf vorderem Innendeckel von fremder Hand auf ca. 1906/08 datiert.

36 Blatt

Bleistift

16,4 x 11,9

Nachlaß-Nr. SK 52

H.-Archiv

Skizzen zu: Reiterstandbild Bismarck, Hubertusbrunnen (kniender Hubertus), Schackgalerie, Grab Schnitzlers

SK 49 Kleines Notizbuch als Skizzenbuch verwandt von 1903-1907/08

Durch Skizzen zum Hubertusbrunnen auf diesen Zeitraum datierbar

10 Blatt mit Zeichnungen

Bleistift auf kariertem Papier

10,8 x 6,5

Nachlaß-Nr. SK 44

H.-Archiv

Skizzen zum Hubertusbrunnen, Hirsch und Blattrankengitter

SK 50 Skizzenbuch von 1906-1910

Eine Notiz auf einer Rechnung gibt das Datum von 1906 an. Die Skizzen zum Gitter des Hubertusbrunnens um 1907 und zu dem von Heilmeyer auf 1910 datierten Glasgemälde "Drei Reiter" lassen im Zusammenhang mit dem Rechnungsdatum eine Datierung auf 1906-1910 zu. Auf rückwärtigem Innendeckel auf 1906-1910 von fremder Hand datiert.

43 Blatt

Bleistift

16 x 10,1

Nachlaß-Nr. SK 41

H.-Archiv

Skizzen zu: Wasserglasmalerei "Drei Reiter",
Hubertusbrunnen (Diana, Gitter)

SK 51 Skizzenbuch um 1906-1908

Durch den von Heilmeyer auf 1906-08 datierten Mendelssohn-Brunnen auf diesen Zeitabschnitt festlegbar.

13 Blatt

Bleistift auf kariertem Papier

13,9 x 7,7

Nachlaß-Nr. SK 37

H.-Archiv

Skizzen zum Mendelssohn-Brunnen, Berlin-Grunewald;
Architekturskizzen

SK 52 Skizzenbuch gegen 1909/10 (?) mit Notizen und Adressen von Hildebrands Hand

9 Blatt

Bleistift auf kariertem Papier

11,8 x 7

Nachlaß-Nr. SK 43

H.-Archiv

Architekturskizzen

SK 53 Skizzenbuch von 1911-1913

Durch die Skizzen zum Kölner Brunnen, der ab 1911 konzipiert wurde, und zum Entwurf eines Verbindungsbaues der Münchner Pinakotheken von 1913 auf 1911-13 datierbar.

19 Blatt

Bleistift

10,5 x 14,4

Nachlaß-Nr. SK 38

H.-Archiv

Skizzen zu: Kölner Brunnen (Vater Rhein, Nympe in der Grotte), Verbindungsbau der Pinakotheken München, Architekturskizzen

SK 54 Skizzenbuch um 1911-12

Durch die Skizzen zum Doggenbrunnen auf diese Zeit datierbar

14 Blatt, numeriert von Nr. 1840-1854

Bleistift

26,6 x 21,1

Nachlaß-Nr. SK 29

H.-Archiv

Skizzen zum Doggenbrunnen, weiblicher Akt, Architekturskizzen

SK 55 Skizzenbuch um 1913-1915

Durch Blatt Kat.-Nr. B 31 der III. Fassung des Vater Rhein-Brunnens in Köln, das aus SK 55 entstammt und 1913 datiert wird, sowie durch die Pläne von 1915 zu einem Landhaus des Künstlers am Isarufer ist eine Datierung auf 1913-1915 möglich.

14 Blatt

Bleistift

21,8 x 26,2

Nachlaß-Nr. SK 40

H.-Archiv

Skizzen zum Landhaus am Isarufer, Akte in Landschaft, Architekturskizzen

SK 56 Skizzenbuch von 1913-1918

Durch die Blätter Kat.-Nr. B 32 des Vater Rhein-Brunnens in Köln, die zur III. Fassung von 1913 gehören (aus SK 56), und durch Skizzen zur Pietà des Mausoleum Martius von 1916-18 läßt sich dies SK auf 1913-18 datieren. Auf dem ersten Blatt von fremder Hand auf "1912 od. 1915" datiert.

24 Blatt

Bleistift

8,1 x 13,2

Nachlaß-Nr. SK 47

H.-Archiv

Skizzen zur Pietà des Martius-Mausoleums, Architektur-
skizzen

SK 57 Skizzenbuch von 1915

Dat. auf Bl.-Nr. 1814: "1915"

9 Blatt, numeriert von Nr. 1803-1812

Bleistift auf liniertem Papier

11,5 x 7,3

Nachlaß-Nr. SK 25

H.-Archiv

Architektur- und Brunnenskizzen, ein liegender und
kniender Akt

IV. ZEICHNUNGEN AUS HILDEBRANDS UMGEBUNG,
DIE BISHER ALS ORIGINAL-ZEICHNUNGEN GELTEN

N 1-17

- N 1 Verliebtes Paar
Karikatur
1878 in Vahrn gezeichnet
Aquarell in Schwarz, Blau, Braun, Grün, Rot
30,4 x 31,8
Privatbesitz
Vermutlich von Johann Ernst Sattler
- N 2 Familienszene
Aquarell in Blau, Braun, Weiß, Tusche auf harter
Pappe
41 x 31,7
Privatbesitz
Vielleicht von einer seiner Töchter (?)
- N 3 Raub der Europa
Blei, schwarze Feder laviert
ca. 19,5 x 27,7
Privatbesitz
Vielleicht von der Tochter Liesl (?)
- N 4 Paare in Landschaft
1. Hälfte der 80er Jahre
Schwarze Feder über Bleistift, laviert
15,9 x 33,8
Nachlaß-Nr. 670
Privatbesitz
Vermutlich von einer der Töchter des Künstlers
- N 5 Drei Akte in Landschaft
1887/88
Schwarze Feder und Buntstifte über Bleistift
34 x 21,4

München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.43723

Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.13

Nachzeichnung einer Tochter nach Kat.-Nr. U 18

- N 6 Tritonen und Nereiden in einer Lünette
ca. 1888
Bleistift
32 x 47,6
H.-Archiv
Ungeschicktere Nachzeichnung einer Tochter zu U 1o7
- N 7 Entwurf für ein Deckengemälde
ca. 1888/89
Bleistift
38 x 43,2
H.-Archiv
Vermutlich von einer der Töchter des Künstlers
- N 8 recto: Alter Mann mit Schaufel
verso: Mutter mit 3 Kindern
Einzelzeichnungen zu N 6
ca. 1888/89
Bleistift
32,8 x 21
Privatbesitz
Lt. Beschriftung von der Tochter Zusi gezeichnet
- N 9 2 Bl.: Figurengruppe mit Esel
Nach 1891
Bez. auf 1. Bl. u. r. v. fremder Hand: "v.Adolf v.
Hildebrand"
Bleistift
27,6 x 38,2
H.-Archiv
Zeichnung der Tochter Vivi

- N 10 recto: Drei Grazien mit Puttenrand
verso: 4 kniende Aktstudien
Bleistift
18,3 x 11,4
Privatbesitz
Stilistisch mit nichts von H. zu vergleichen
- N 11 Christus am Kreuz
Bleistift
43,7 x 32,1
H.-Archiv
Stilistisch mit nichts von H. zu vergleichen
- N 12 Sitzender Knabe, eine Last emporstemmend
ca. 1908
Bleistift
19,2 x 14
Graphische Sammlung, München
Inv.-Nr.1934 : 23
Stilistisch mit nichts von H. zu vergleichen
- N 13 Weibliche Nischenfigur
Bleistift
28,9 x 11,3
Graphische Sammlung, München
Inv.-Nr.1934 : 20
Stilistisch mit nichts von H. zu vergleichen
- N 14 Schleiertänzerin
Um 1909
Bleistift auf Reklame
14,1 x 11
Graphische Sammlung, München
Inv.-Nr.1934 : 21
Vielleicht von einer Tochter (?)

- N 15 Zentaur mit Bogen
Um 1910
Bez. u. l. von fremder Hand: "A. Hildebrand ca.1910"
Bleistift
28,2 x 22,3
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1934 : 18
Ausst.Duisburg/Bukarest 1976, Kat.-Nr.16
Stilistisch mit nichts von H. zu vergleichen
- N 16 Hund
Studie
Um 1909
Bez. u. l. von fremder Hand: "A. Hildebrand ca. 1909"
Bleistift
20,7 x 22,9
München, Graphische Sammlung
Inv.-Nr.1934 : 24
Stilistisch mit nichts von H. zu vergleichen
- N 17 Haus auf Ischia
80er Jahre
Bleistift
28,8 x 39,6
Privatbesitz
Wahrscheinlich von Carlo Sattler

Lebenslauf

Name: Gabriele von der Brüggen
geb.: 3. 11. 1951, in München
Eltern: Dipl.-Landwirt und Importkaufmann
Erich Baron von der Brüggen
Ehefrau Karin, geb. von Nottbeck
Volksschule: Köln, Ferdinandstraße -
Ostern 1958 bis Ostern 1962
Gymnasium: Köln, Kaiserin-Augusta-Schule -
Ostern 1962 bis Herbst 1965
Bensberg, Albertus-Magnus-Gymnasium -
Herbst 1965 bis Juni 1970
Abitur: 23. Juni 1970
Lehre: Axel Springer Verlag, Hamburg -
1. 4. 1971 bis 28. 2. 1973
Anstellung: Auktionshaus Hauswedell & Nolte,
Abteilung Moderne Kunstauktionen -
1. 2. 1973 bis 30. 6. 1973
Studium: Kunstgeschichte, Kl. Archäologie, Völkerkunde
WS 73/74 - SS 74 Universität Göttingen
bei Herrn Prof. Arndt und Herrn Prof. Zanker
WS 74/75 - SS 75 Universität Wien
bei Herrn Prof. Fillitz, Herrn Dr. Rosenauer
und Frau Prof. Kenner
WS 75/76 - SS 79 Universität München
bei Herrn Prof. Braunfels, Herrn Dr. Huse,
Herrn Prof. Zanker, Herrn Prof. Zerries,
Herrn Prof. Vajda und Herrn Dr. Raum
Volontariate: Wallraf-Richartz-Museum in Köln (6 Wochen)
Staatliche Graphische Sammlung in München
(3 Monate)
Dissertation: Themenfindung durch das Praktikum in der
Staatlichen Graphischen Sammlung München
Beginn der Arbeit im November 1976 bei
Herrn Prof. Braunfels

